NEUE MUSIK-ZEITUNG



XXXI. Jahrgang

1910



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.



K. Hofbuchdruckerei Zu Gutenberg Carl Grüninger (Klett & Hartmann) Stuttgart.

Inhalts-Verzeichnis

des Jahrgangs 1910 der Neuen Musik-Zeitung.

Aesthetische, pädagogische, musikgeschichtliche Artikel und Feuilletons.

Biographisches über zeitgenössische Künstler.

Aus dem Musikleben der Gegenwart.

Musikfeste.

Uraufführungen und Erstaufführungen.

*

Musikbriefe, Berichte.

*

*

*

Illustrationen.

*

Kunstbeilagen.

Vermischtes.

Namen-Register.

Musik-Beilagen.

Klavierstücke, zweihändig.

*

Lieder mit Klavierbegleitung.

*

Violine und Violoncello mit Klavierbegleitung.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1910 Heft 1

Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

Inhalt:

Parteilos!

Von Dr. MAX STEINITZER (Freiburg).

DIE Generalfrage für jeden Musikschriftsteller: Wie kann ich versuchen, zu *nützen?* erledigt sich bei der Lage unseres deutschen Musiklebens ganz von selbst durch die Antwort: indem ich die Rezeptivität: das Verständnis von Konsumenten, d. h. Hörern, zu fördern trachte. In erster Linie im Kreise der zahllosen *nicht* mit Fachbildung versehenen Kritiker, von denen ja leider das Urteil des großen Publikums zum großen Teil abhängt. Das furchtbare und lächerliche Mißverhältnis zwischen den beiden Hauptfaktoren des Kunstlebens gilt es zu mildern. Auf der einen Seite steht die unübersehbare, fast unendliche Produktion, die Ueberfülle der wundervollsten Schätze aus einer Reihe von Jahrhunderten bis zur Gegenwart, — auf der anderen Seite das durch Gleichgültigkeit, Unwissenheit, geistiges Beharrungsstreben, blind fanatisches Parteitreiben aller Art eingeengte ästhetische Gesichtsfeld eines großen Teiles derer, für die jene Schätze eigentlich bestimmt sind. Nichts kann klarer liegen, als diese mangelhafte Beziehung zwischen der originalen Produktion und der Konsumption in der Musik. Alles andere ist da, nun sorgt für das Verständnis, kann man uns mit Recht zurufen. Zunächst: daß die Fehler der Rezeptionsfähigkeit einen Hauptmangel im deutschen Musikleben ausmachen, wird jeder zugeben, der es näher kennt. Die Rechtsunsicherheit im Gebiet des ästhetischen Urteils ist selbst bei manchen unserer bekanntesten Kritiker so groß, daß z. B. einmal einer Tschaikowskys pathetische Symphonie langweilig, ein anderer Mendelssohns Schottische unbedeutend, ein Dritter Mozarts wundertiefes Bläserquintett oder Beethovens geniale Hornsonate belanglos findet. (Ich gedenke gelegentlich mit einer kleinen Blütenlese aufzuwarten.)

Ebenso unbedenklich dürfte zugegeben werden, daß ein Haupthindernis des Verständnisses in jener teilweisen oder gänzlichen Ausschaltung der für die künstlerische Aufnahme- und Urteilsfähigkeit bestimmten Gehirnfunktionen bildet, welche (die Ausschaltung im Gehirne nämlich) man mit dem Worte Parteistandpunkt, Parteizugehörigkeit usw. bezeichnet. Darin sind wir im Prinzip wohl alle einig. Wer nicht so undeutsch ist, seine Ansicht über die Notwendigkeit der auf rein materielle Interessen gegründeten Parteigegensätze aus dem politischen Leben unbedenklich in das doch wohl etwas idealer aufzufassende Kunstleben zu übertragen, der verlangt zum mindesten von den *Anderen* Parteilosigkeit, auch wenn er sie für sich selbst nicht zuwege bringt.

Selbst die Abonnenten unserer Fachblätter haben im allgemeinen den Wunsch nach Parteilosigkeit ihres Organs. Die letzten Jahre haben gezeigt, daß bei der verhältnismäßig großen Anzahl der Todesfälle von Musikzeitungen überhaupt nur jenen ein Ueberleben in Aussicht steht, die bei still oder ausgesprochen fortschrittlicher allgemeiner Tendenz über einen Stab von Mitarbeitern verfügen, deren allgemeine und fachliche Bildung sie in den Stand setzt, im einzelnen Fall parteilos zu urteilen.

Die einzigen Mittel aber, unser Urteil dem Einfluß außerkünstlerischer Faktoren: dem Zufall, der Laune des persönlichen Geschmackes, vorgefaßter Meinungen usw. zu entziehen, bestehen zunächst in der Möglichkeit, die Kunstwerte, die wir beurteilen sollen, auch wirklich zur Kenntnis zu nehmen, d. h. für die Nichtpartiturleser: die Werke der Großen nicht bloß in spärlichster Auswahl zu hören; und zweitens in dem Nachweis der Grundlagen für ein objektives Urteil darüber, den man von einer vernünftigen *Aesthetik* zu verlangen berechtigt ist. Nun hat sich die deutsche Aesthetik von einem manchmal recht sinnlosen Spiel mit Fremdwörtern, oder einem oft vielleicht klugen aber infolge seiner Unbestimmtheit unkontrollierbaren Gespinst von Beobachtungen und Reflexionen endlich zu einer Wissenschaft, oder, wenn man es mit diesem Ausdruck sehr genau nimmt, doch mindestens zu einer exakten Disziplin, einer reellen und ungemein fruchtbaren positiven Kunstlehre entwickelt. Wenn sie auf dem Gebiet der Musik wieder vorurteilslose Schätzung verdient und zum Teil auch findet, so ist dies in erster Linie den Arbeiten von *Hugo Riemann* und *Hermann Kretzschmar* zu danken. Das unvergängliche Verdienst, diese ganze Richtung des parteilosen objektiven Urteils begründet zu haben, gebührt freilich *Robert Schumann*; von dem Grund seiner menschlich und künstlerisch reinen Gesinnung und unbestechlichen Intelligenz aus haben diese Beiden das Gebäude ihrer ausgezeichneten Detailarbeit aufgerichtet. Wenn somit die hauptsächlichste Förderung der ganzen Frage von einem Orte wie *Leipzig* ausging, so ist dies im Hinblick auf die dortige Luft und ihre Eigenart (die atmosphärische meine ich natürlich) eigentlich sehr merkwürdig. Aber die Klärung des ästhetischen Urteils hing eng zusammen mit der Kenntnis eines historisch erweiterten Gebietes der Tonkunst, wie die sogen. Renaissance-Bewegung sie mit sich brachte — und diese konnte der Natur der Sache nach vornehmlich durch Männer gefördert werden, bei denen der selbstschöpferische Trieb

nicht in erster Linie stand. Eine ungewöhnliche Dosis dieser Beanlagung ist mit der zu rein objektivem Bewerten von musikalischen Kunstwerken der verschiedensten Art nicht wohl vereinbar. Es waren in erster Linie die genannten Leipziger Professoren, die mit umfassendem musikhistorischem Wissen und mit jenem scharfen und feinen ästhetischen Urteil ausgestattet, das für den Fortschritt in der Kunst ebenso notwendig ist, wie original schöpferische Talente, für das Kunstverständnis weiterer Kreise bahnbrechend wirken konnten. Selbst am Leipziger Konservatorium ist diese objektiv-ästhetische Tendenz durch *Artur Seidl* seit längerem praktisch vertreten. Wo es sich um Leipzigs Anteil am echten musikalischen Fortschritt handelt, darf auch *Stephan Krehl*, zumal mit seinem kleinen Lehrbuch der Fuge, nicht unerwähnt bleiben. Dieses Werkchen ist darum so kostbar, weil es unübertrefflich geeignet scheint, das spezifische Interesse an der reinen Linie der musikalischen Zeichnung wieder zu beleben, das den Jüngeren vielfach durch die einseitige Vorherrschaft des bloßen Farbenrausches bis zur Verständnislosigkeit verloren geht oder sich auf kleinste melodische Fragmente beschränkt.

Riemann sorgt durch immer neue, knapp gefaßte Lehrbücher selbst für möglichste Verbreitung musikalischer Aufklärung; aber für sehr segensreich müßte auch eine übersichtliche theoretische Darstellung der Geistesarbeit *Kretzschmars* gelten, wie sie uns in seinem Führer durch den Konzertsaal in angewandter Form entgegentritt, mit Verwertung der in seinen kleineren Schriften und Aufsätzen niedergelegten objektiven Kunstauffassung. Wir haben immer noch kein Buch, in dem zusammenfassend angedeutet ist (um mehr als die Grundzüge könnte es sich in einem mäßigen Bande schwerlich handeln), was man *wissen* muß, um objektiv, also parteilos, historisch-ästhetisch urteilen zu können. Denn der gute Wille allein reicht natürlich nur negativ, nicht positiv dazu hin. Man will doch nicht nur kein dummes Zeug, sondern positiv Zutreffendes sagen können. Indes wirken konkrete Beispiele oft mehr als abstrakte Regeln, und wer sich an Mustern ästhetischer Arbeiten bilden will, braucht schließlich bloß je einige Dutzend Seiten aus Riemanns Analyse des Wohltemperierten Klaviers (Katechismus der Fuge, 1 und 2) und von Kretzschmars Führer, aus dem ja auch einzelne Stücke zum billigsten Preis erschienen sind, aufmerksam zu lesen (u. a. die klassische Besprechung von Heinrich Schütz' Sieben Worten des Erlösers am Kreuze, 2. Auflage II, 1.).

Symptomatisch im guten Sinne für den Fortschritt der parteilosen Aesthetik ist die Neubesetzung der Doppelstellung *Joseph Joachims* an der *Berliner Hochschule für Musik*. Nachdem in der Vorstandschaft der Violinklassen *Henri Marteau* folgte, dessen warmblütige und vornehme, die verschiedensten klassischen und modernen Richtungen aufs feinste differenzierende Kunstausübung den Gedanken an Parteistandpunkte von vornherein ausschließt, ist mit der Funktion des Direktors nunmehr *Kretzschmar* betraut worden. (Die Zeitungen hatten gemeldet, daß sie zuvor Sigmund Hausegger angeboten war.) Die geistige Entwicklung dieses Mannes zeigt am deutlichsten, wie sehr das objektive Urteilsvermögen durch umfassende Beherrschung des historischen Materials gefördert wird. Das Studium der älteren Musik stärkt und sichert unser künstlerisches Urteil unter anderem auch dadurch, daß es uns den oft überaus fragwürdigen Begriff des *Veraltens* auf das richtige Maß seiner Geltung zurückführen lehrt. *Hanslick* hat diesem Begriff mit dem ganzen juristischen Scharfsinn seiner spielenden Dialektik eine das musikalische Streben aufs beste unterwühlende Macht und Bedeutung verliehen. Dem wohl tiefer in seiner Persönlichkeit gegründeten grundsätzlichen Zweifel an der dauernden Realität des künstlerisch Großen ist es in erster Linie zu danken, wenn in weitesten Kreisen jetzt eben — in einem Vierteljahr hat die Mode möglicherweise gewechselt — es vielleicht nur noch Beethovens Werke für und mit Orchester sind, denen gegenüber der Standpunkt absoluter Wertschätzung hundert Jahre nach ihrem Entstehen vollständig unverändert ist. Sie sind wohl der einzige Gegenstand einer solchen reinen Bewunderung, worin der Nichtforscher mit dem Forscher durchweg einig ist. An allem anderen hat das Nichtverständnis vermittelst irgend einer der tausend Wendungen, die der Proteusbegriff des Veraltens annehmen kann, schon herumgemäkelt. Ein Leipziger Kritiker ist wegen seiner Zweifel an der Echtheit unserer Mozart-Gefühle vor kurzem als moderner Herostrat gebrandmarkt worden; aber man darf überzeugt sein, daß er heimlich vielen aus der Seele geschrieben hat. Haydn war von jeher nur dem intimer Eingeweihten in der ganzen Geistesfülle seiner Instrumentalmusik verständlich; Bach, Händel und Gluck bleiben vielen Kreisen durch die enormen Schwierigkeiten der stilechten Aufführung verschlossen. Die drei großen Romantiker aber wurden oft genug unter Aufwand erheblicher historischer und ästhetischer Spitzfindigkeit bei den „Talenten" (!) untergebracht, auch das in seiner ganzen Größe beinahe unerfaßliche Genie Schuberts. Und den Modernen gegenüber machte es sich eine gewisse Richtung leicht, indem man inkommensurable Größen der verschiedenen Spezies von Menschlichem und Künstlerischem mit einem kühnen Salto beliebiger Annahmen durcheinanderwarf und Zweifel an der rechten und ernsthaften „Gesinnung" daraus schmiedete. Man ignorierte alle realen inneren Bedingungen künstlerischen Schaffens und erfand den Begriff vom Produzieren aus oder auf „Spekulation". Hoffentlich verschwindet dieser doch etwas groteske Auswuchs der Tagesmode ebenso schnell wieder wie die Glockenhüte und ähnliche ihm korrespondierende Gebilde.

Eine gute Gewähr nun gegen alle die angedeuteten und noch viele andere Entgleisungen des Urteils liegt in der Aneignung wenigstens eines Umrisses jener historischen Anschauung und Ausbildung, wie die genannten zeitweise in Leipzig tätigen Schriftsteller sie darbieten. Was nun die Reproduktion, die Vermittlung zwischen Produktion und Konsumption betrifft, so sei auf den oben ersterwähnten Kardinalpunkt für die Gesundung, d. h. Verunparteilichung des Urteils nochmals kurz hingewiesen, auf die Kenntnisnahme des Materials.

Hier ist nicht hoch genug anzuschlagen der Wert der *zyklischen* Veranstaltungen, die leider noch immer das Vorrecht einiger, früher der musikalischen Erholung gewidmeten, Sommermonate sind, anstatt dem winterlichen Schlendrian der sinnlosen Zufallsprogramme überhaupt den Garaus zu machen. *München* mit seinem jüngsten Mozart-, Bruckner- und Brahms-Zyklus sollte da bahnbrechend wirken. Der Kritiker, Amateur oder bloße Hörer, der einen solchen Zyklus, womöglich auch die Generalproben, besuchte, braucht doch nicht mehr mit der spitzen Lanze seiner Meinung im Nebel herumzufahren, wie einer, der hier und da einmal eine einzelne Nummer mitten unter den heterogensten anderen gehört hat. Das gleiche Verfahren wäre auf sämtliche historische und moderne Größen, einschließlich Liszt, Richard Strauß, Tschaikowsky (und um ein *ganz* anderes Gebiet zu streifen, auch auf Johann Strauß und Offenbach) mit dem allergrößten Gewinn für Presse und Publikum auszudehnen. Denn von der ersteren ist doch eigentlich gerechterweise nur zu verlangen, daß sie über künstlerische Individualitäten urteilt, die sie einigermaßen *kennt*. Durch den bisherigen Tagesbetrieb *kennen* wir aber eigentlich nur Beethoven und Wagner. Das ist recht betrüblich; aber daß es stimmt, wird jeder nach einigem Nachdenken zugeben.

Selbst einem kleinen Gounod-Zyklus wäre unter anderem das Wort zu reden, weil sich an diesem großen Meister die endemische deutsche Fertigkeit im Schnellurteilen ganz besonders gütlich tut. Im Faust strich man nicht, wie es künstlerisch selbstverständlich gewesen wäre, den zwangsweise, auf höheren Befehl, vom Meister eingelegten Schmuck-

walzer, sondern das unentbehrliche, ganz deutsche Spinnlied Gretchens und schimpfte dann über „französische" Stillosigkeit; seinen Romeo, eine der edelsten und schönsten Partituren der Opernliteratur, rechnet man gewöhnlich ungefähr zu Operettenmusik, weil darin Julia als halbes Kind die Vorfreude ihres ersten Balles gleichfalls in einem Walzer ausdrückt und nicht etwa im Gebet an Diana aus der Iphigenie in Aulis. Dies eine Beispiel stehe hier für recht zahlreiche andere. In bezug auf die meisten Größen unserer Kunst kann man mit mehr Recht denn auf jedem anderen Gebiete der großen Menge der Urteilenden zurufen: Die Geisterwelt ist nicht verschlossen; *dein* Sinn ist zu, *dein* Herz ist tot! — Das heißt, tot noch nicht, aber bedenklich krank. Und nur parteiloses Interesse kann es heilen!

Führer durch die Klavierliteratur.

Von OTTO URBACH (Dresden).[1]

I. Die Anfänge der Klaviermusik bis zur Klaviersuite.

A. Deutschland.

WIR sind im XV. Jahrhundert. Allenthalben sehen wir die deutsche Geisteswelt bei der Arbeit, die Waffen zu schmieden, die die Zwingburg mittelalterlicher Unfreiheit zertrümmern sollten; von den in rascher Folge gegründeten Universitäten (Prag 1348, Wien 1367, Heidelberg 1385, Köln 1389, Erfurt 1392, Leipzig 1409) strahlt Licht aus Ost; die deutschen Städte gründen Latein- und Bürgerschulen, an denen der „Kantor" außer Gesang auch Elementarwissenschaften lehrt. Der höfische Minnegesang, dem wir die erste Blüte der ruhmvollen deutschen Lyrik, die „Hovelieder", verdanken, verplattet zum zünftigen Meistergesang, dessen trockene Regeln den Flug eines echten Dichters wie Hans Sachs nicht hemmen können; die Geselligkeit ist erfinderisch in Gestaltung und Anordnung von Mummenschanz und Tanz und nimmt vom Ausland an, was ihm gefällt; aber das Volk und der Einzelne singen von Wohl und Wehe, von Jubel und Trauer, Sehnen und Hoffen, von seinem Tagewerk und von der Geschichte der Zeit in wunderbaren Weisen voller Innigkeit und von staunenswerter Mannigfaltigkeit, das ganze Gemütsleben der verschiedensten Stände und Berufe umfassend. Um die deutschen Lande, die so traurig viel geblutet haben, um die mächtigen, reichen und wehrhaften Städte strahlt das Volkslied seinen poetischen Schimmer; nicht nur der „Reutter auff der straßen", auch der „Schreiber" (der Student), der „Lanzknecht", „Münch" und Nonnen und die „Junckfraw zart" mit „ir schneeweißen Hand", „Pfaff" und „Bawr", sie singen und andere singen es nach, und das Volk begeht eine Kulturtat, es befreit mit seinen Liedern und seinem lebendigen Bedürfnis nach Gefühlsausdruck die Tonkunst von mittelalterlichen Fesseln. Die Meister der Musik arbeiten im Dienste der Kirche; die größten unter ihnen haben uns auch die schönsten Volkslieder hinterlassen, im „kvnstelichen" vier- und mehrstimmigen Chorgesang, die *Rochus v. Liliencron* in der Kürschnerschen National-Literatur als ein Berufener neu herausgegeben hat. Der polyphone Chorgesang, der in einer Weise gepflegt wurde, daß wir nur mit Wehmut jener Zeiten gedenken können, war die Stütze des Gemeindegesanges. Die *Orgel*, deren Alter uns mit Ehrfurcht erfüllt, war gleichwohl ein unbeholfenes Instrument, das lange nur einstimmig den Gesang begleitete; unablässig verbesserte man, und im XV. Jahrhundert wurden die ersten Orgeln mit Pedaltasten in Mainz und Nürnberg gebaut. Auf der Orgelbank saßen auch *die ersten Klaviermeister;* in den Orgelbüchern stehen *die ersten Klavierstücke.* Beim Gottesdienst bereitete unser Orgelmeister durch ein Vorspiel die Sänger auf den richtigen Einsatz vor; es war wohl Ehrensache wie jetzt, so etwas freiweg machen zu können; besonders gut Gelungenes schrieb man auch auf, die Diskantmelodie auf eine Linie, die anderen Stimmen mit Buchstaben und rhythmischen Zeichen; — lange haben die deutschen Organisten an ihrer „*Tabulatur*" festgehalten, lange noch, als erlauchte Meister in unserem jetzigen Notensystem schon drucken ließen — und schon aus früher Zeit haben wir solche erweiterten Vorspiele, *Präambeln, Präludien, Intonationen* genannt, als besondere Kompositionen, denen das vorgeschrittene Italien die größeren Formen der *Toccata*, des *Ricercars* und der *Fantasie* hinzufügte, mit denen ein ordentlicher Organist und Klavierspieler schon eine tüchtige Fingerfertigkeit zeigen konnte. So reich geehrt er mitunter war: von seinem kirchlichen Amte allein konnte er nicht leben (es soll auch im Laufe von 500 Jahren nicht anders geworden sein); doch war für Nebenerwerb gesorgt: alle Tage gab's „Hochzeiten", wie man jede Festlichkeit nannte, und größere „Fröhlichkeiten", wenn die Stadt fürstlichen oder gar kaiserlichen Besuch bekam. In demselben Buche, in dem der kirchliche Dienst und die geistlichen Gesänge Platz gefunden haben, schauen uns bald schwärmerischen, bald kecken Auges Volkslieder und Tänze an, und unser Orgelmeister setzt sich zu einer richtigen weltlichen Musik an das Klavichord oder Klavicymbel und spielt in demselben gebundenen kirchlichen Stil wie im Gotteshaus die beliebten, oft so nichtsnutzigen Lieder und Tänze. Wenn's nicht Lieder und Tänze wären, wüßte man's gar nicht, daß sie nicht auch auf der Orgel geschlagen werden sollten.

Klavichord und *Klavicymbel*, die Ahnen unseres Pianoforte, waren noch recht klein und hatten wenig Umfang; das kleine Klavichord im Eisenacher Bach-Haus belehrt uns, daß man sogar Ende des XVI. Jahrhunderts mit vier Oktaven vorlieb nahm; das sechsoktavische Pedalklavichord daselbst gehört natürlich einer viel späteren Zeit an. Das *Klavichord* teilt und hebt seine gleichlangen Saiten- oder Saitenchöre durch Messingplättchen, während das Klavicymbel — der *Kielflügel* — die verschiedenlangen durch Rabenfederkiele reißt. Bach, der die richtige Liebe zu seinen Instrumenten hatte, bekielte seine Flügel selber. Auffallend zart ist der Klang des Klavichords, man kann eigentlich nur pp bis mf, dafür aber jede Nuance hervorbringen. Bekannt, jedenfalls viel genannt, ist die „*Bebung*", die durch Drücken des Fingers in die Taste entsteht; die Saite wird dadurch aufs neue gehoben und in Schwingung versetzt, was nach *Oscar Bies* poetischem Ausdruck einen „seelenvollen, wie klagenden, engen Triller" zur Folge hat, eigenartig ausdrucksvoll, jedoch äußerst zart und intim. Das *Klavicymbel* hat nur gleichstarke Töne und muß stets mit einer gewissen Härte angeschlagen werden; sein Ton hat den metallischen Glanz der Zither und ist durch das klingende Decrescendo nicht ohne Poesie; verschiedene Färbungen werden durch Register und Koppelungen wie bei der Orgel hervorgebracht; schnelle Läufe haben einen eigentümlichen Glanz. Es ist ein Instrument für den Virtuosen, wie jenes eins für den Poeten.

---

[1] *Anm. der Red.* Unsern neu hinzutretenden Lesern diene zur Kenntnis, daß, wie in No. 24 des vorigen Jahrgangs angekündigt, in unserem Blatte ein „Führer durch die Klavierliteratur" erscheint, der, mit der Vor-Bachschen Zeit beginnend, die Literatur bis zu unseren Tagen behandelt, und zwar nicht in trockener Aufzählung des Katalogs, sondern in lebendiger Darstellung, ergänzt durch Stücke in der Musikbeilage. Daß der erste Abschnitt in heutiger Nummer vorwiegend historisch zu gestalten war, liegt auf der Hand. Ebenso wird es unseren Lesern genehm sein, daß der Verfasser *Otto Urbach* sich vielfach gerade auf *Batkas* Musikgeschichte bezieht. Daß wir mit unserem Thema an einer Forderung, die *Steinitzer* im vorhergehenden Artikel stellt, praktisch mitarbeiten, sei noch bemerkt. — Die neuere Zeit der Klavierliteratur wird außerdem noch durch besondere Abhandlungen über einzelne markante Klavierkomponisten berücksichtigt, die wie bisher unter der Rubrik: „Meister der Klaviermusik" erscheinen. Ebenso werden die ästhetisch-pädagogischen Aufsätze „Für den Klavierunterricht" von Prof. Heinr. Schwartz fortgeführt, womit wir den Interessen der Klavierspieler unter unseren Lesern zu genügen hoffen.

Wir sind im XV. Jahrhundert in der freien Reichsstadt *Nürnberg*. Es ist die Zeit, in der ihr Burggraf Friedrich von Hohenzollern vom Kaiser Sigismund mit der Mark Brandenburg belehnt wurde. In der Hauptsache bot sie schon das stolze architektonische Bild, das wir heute noch bewundern. Handel und Gewerbe standen in höchster Blüte, ebenso Kunst und Wissenschaft; der Humanismus hatte einen seiner edelsten Vertreter in Willibald Pirkheimer; Michael Wohlgemut und sein Schüler Albrecht Dürer brachten die deutsche Malerei, Adam Krafft, Veit Stoß und Peter Vischer die deutsche Plastik zu Weltbedeutung; in Nürnberger Druckereien ist viel deutsche Musik gedruckt worden, von den Fliegenden Blättern der Volkslieder bis zu fast allem, was von Joh. Seb. Bach erschienen ist. Durch den Spruch des *Meistersingers Rosenplüt* erfahren wir 1447 von der „merkwürdigsten Persönlichkeit" Nürnbergs, von *Conrad Paumann*. An der erst kurz vorher zum gotischen Prachtbau umgestalteten St. Sebalduskirche waltete er seines Amtes. Des armen, 1410 blindgeborenen Jungen hatten sich reiche Bürger angenommen und ihm eine glänzende Ausbildung angedeihen lassen. Er spielte so ziemlich alle Instrumente und wußte alle Melodien des Kirchengesanges auswendig. Sein Orgelspiel machte ihn in den deutschen Landen berühmt und trug ihm ritterliche Ehren, also den Adel ein. Dieser rühmenswerten Fürsorge von Städten und Fürsten für große musikalische Talente werden wir noch manchesmal begegnen, ebenso einer in unserer Zeit wie ein Märchen anmutenden allgemeinen Anteilnahme an künstlerischem Orgelspiel. Namentlich der österreichischen Kaiser mag hier noch gedacht werden, die so wenig das Instrument der Politik zu spielen verstanden, daß unser Deutschland unter ihnen an den Rand des Abgrundes gebracht wurde — sie waren musikalisch durch und durch und warmherzige Förderer von Musik und Musikern. Paumann folgte einem Rufe *Herzog Albrechts II.* als Hoforganist nach *München*. Nach seinem Tode 1473 wurde er in der Frauenkirche beigesetzt. Er ist der erste deutsche Orgel- und Klavierspieler, von dem uns ein Werk „Fundamentum organisandi" überkommen ist; die Bibliotheken von Wernigerode und München bewahren kostbare Exemplare. Im III. Teil enthält es Präambeln, Choralfigurationen und Bearbeitungen *weltlicher* deutscher, italienischer und französischer Lieder, natürlich nicht in des Blinden eigener Handschrift. Das älteste, von *Peter Schöffer* in *Mainz* 1512 *gedruckte* Orgeltabulaturbuch rührt von dem *Heidelberger* Organisten *Arnold Schlick* her, von dem wir das Geburtsjahr 1460 wissen. Wir befinden uns also wörtlich in Alt-Heidelberg, von dessen Schloß nur der Ruprechtsbau ins Neckartal hinabschaut. Schlicks Tabulaturen enthalten „etliche lobgesang vnd liedlein uff die Orgeln vnd lauten". Ueber die Art der Bearbeitungen haben *Batka* in der dieser Zeitung beigegebenen Musikgeschichte, ausführlicher *Seiffert* in dem Hauptbuch für alle Forschung auf diesem Gebiete, seiner *„Geschichte der Klaviermusik"*, berichtet; die scharfen Urteile, die *Prosniz* in seinem überaus praktischen und knappen „Handbuch der Klavierliteratur" über die Musik dieser frühen Zeit fällt, sind wohl mit Vorsicht aufzunehmen; diejenigen, die ich nachprüfen konnte, kehren etwas gar zu sehr den wienerisch-modernen Standpunkt hervor, wo uns nur der historische taugt. Nach dem Muster der damaligen Gesangspraxis werden lange Noten durch kurze umspielt, *verziert*, *diminuiert*, *koloriert*. Diesem Verfahren blieb die Klaviermusik über ein Jahrhundert treu, eine ganze Reihe von Komponisten nennt man danach direkt *„die Koloristen"*.

Wir sind am Hofe des „letzten Ritters", des Kaisers Maximilian in *Wien*. Italienische Schriftsteller wie *Piccolomini* und *Bonfini* haben uns (1460 und 1490) begeisterte Schilderungen des Glanzes und der Pracht dieser Stadt hinterlassen. Auch hier finden wir einen gelehrten Humanisten in *Conrad Celtis*, dessen Haupt der Dichterlorbeer Kaiser Friedrichs III. schmückt; hier finden wir die herrlichen Vokalkomponisten *Heinrich Isaac* und seinen Schüler *Ludwig Senfl*, von dessen „feinen, lieblichen Muteten" Luther sagt: „eine solche Muteten vermöcht ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zureißen sollt"; — hier finden wir auch den „Organistenmaister", den weitberühmten Hoforganisten an St. Stephan, *Paul Hofhaimer* (1459—1537). Die Leser der oben erwähnten Batkaschen Musikgeschichte erinnern sich des „Triumphzuges Kaiser Maximilians" von Burgkmair; der würdige Herr mit dem scharfgeschnittenen Gelehrtengesicht, auf der Orgel spielend, ist nach Seiffert kein anderer als Hofhaimer. Wie Paumann ist er geadelt worden. Auch er hat uns Liedbearbeitungen für Klavier hinterlassen. Von Hofhaimer spricht man nicht, ohne seines zahlreichen Schülerkreises, seiner „Schule", zu gedenken. Der bedeutendste Schüler *Hans Buchner* (1483 bis ungefähr 1540), Organist in Konstanz, bringt in seinem „Fundamentum" genannten Handbuch des Orgelspiels bereits Regeln für den Fingersatz, der bekanntlich in Deutschland den Daumen nur ganz ausnahmsweise bei Spannungen zuließ und ein fortgesetztes Uebergreifen der mittleren Finger verlangte, was nicht so ganz sinnlos gewesen ist, wie es uns heute erscheinen mag, da es für das mehrstimmige Spiel ja auch fortwährend gebraucht wird. Von Konstanz wurde Buchner durch die Reformation vertrieben, er starb wahrscheinlich in der Schweiz.

So sind wir in das XVI. Jahrhundert eingetreten, dem die gewaltige Persönlichkeit *Luthers* für alle Zeiten den Stempel aufgedrückt hat. Mit dem Lutherschen Choral übernahm der deutsche Norden die musikalische Führung; Luther ist so in gewissem Sinne der Schöpfer der Passion geworden. Nach *Leipzig*, das erst kürzlich durch die 500jährige Jubelfeier seines „Augusteums" die Blicke der Welt auf sich gezogen hat, dessen Musikgeschichte aus der Feder des ausgezeichnet unterrichteten Dr. *Rudolf Wustmann* zu erscheinen beginnt, nach Leipzig führen uns die „Orgel oder Instrument Tabulaturen" des Thomaskantors *Elias Nicolaus* gen. *Ammerbach*. In Batkas Musikgeschichte finden unsere Leser seinen würdigen Luitpoldkopf. 1571, 1575, 1583 erscheinen drei „nützliche" und „newe" Büchlein, „in welchem notwendige erklerung der Orgel oder Instrument Tabulatur, sampt der Application, Auch fröliche deutsche Stücklein vnnd Muteten, etliche mit Coloraturen abgesetzt, desgleichen schöne deutsche Tentze, Galliarden vnnd Welsche Passometzen zu befinden" (1571); ein New konstlich Tabulaturbuch (1575) . . . darnach folgen allerleichtest gute Deutsche, Lateinische, Welsche vnd Frantzösische stücklein, neben etlichen Passometzen, Galliarden, Repressen vnnd Deutschen Dentzen (1583), die Joh. Seb. Bach in seinem Besitze hatte (jetzt in der Leipziger Stadtbibliothek). Nach *Dresden*, wo aus jenen Tagen wohl nur das glorreiche Institut der durch Kurfürst Moritz gegründeten Hofkapelle noch lebendig ist, führt uns folgende Handschrift (Berliner Bibliothek): Der Dresdner Hoforganist *Augustus Nörmiger* überreicht „Auff gnedigstes begeren des Herrn Friedrich Wilhelms, Hertzogens zu Sachsen" 1598 „ein Tabulaturbuch auff dem Instrumente In welchem erstlichen D. Martini Lutheri Deutzsche Geistliche Lieder . . . hernachen aber . . . viel auserlesene schöne weltliche Lieder . . . Täntze . . . welche Freulein Sophie Hertzogin zu Sachsen, meisten Teils schlagen kann, gefundenn werdenn. Druckwerke sind uns erhalten von *Bernh. Schmidt dem Aelteren* und *dem Jüngeren*, von *Jacob Paix* (s. Batka) und *Joh. Woltz*, „denn wer diser Kunst recht bericht, kan dieselbe auff Positiv, Regaln (tragbare kleine Orgeln), Virginalen, Clavicordijs, Clavicimbalis, Harficordijs vnnd andern dergleichen Instrumenten auch gebrauchen", wie unser Thomaskantor Ammerbach sagt. Hier treten uns die Namen der im Gebrauche befindlichen Klaviere entgegen, die man mit „ein Instrument" bezeichnet; Virginal ist eine kleine, von jungen Mädchen bevorzugte Art des Klavicymbels, Harficord oder Harpsicord eine Art des

Klavichords. Auch fällt uns die bewußte Scheidung der Orgel- von der Klaviermusik auf, die sich in der Folge auch auf den Klaviersatz ausdehnen sollte. Das eigentliche Hausinstrument war jedoch nicht das Klavier, sondern wie bekannt die *Laute*, deren träumerischer Klang ja auch Bach zu einigen Kompositionen „pour le luth" veranlaßt hat, wie das dritte Stück der kleinen Präludien in c moll und das weltbekannte erste Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier. An diesen beiden Stücken kann sich jedermann den Unterschied der Lautenmusik zu dem gebundenen kontrapunktischen, aus der Gesangsmusik hervorgegangenen Stil klarmachen, wenn er zur Vergleichung eines der anderen kleinen Präludien, mit Ausnahme des anscheinend auch für die Laute gedachten in d moll No. 5 oder irgend eine Fuge heranzieht. Dem Charakter und der Spielart des Instrumentes nach mußte die Lautenmusik vorzugsweise akkordlich sein; das polyphone Satzgefüge konnte nur angedeutet werden; im Anfange ging es auch ohne harte Dreiklangsfolgen nicht ab; was aber die Laute nicht vermochte, beide Stile zu vereinigen, was die Orgel nicht konnte, der weltlichen Fröhlichkeit der Volkslieder und Tänze gerecht zu werden, das war dem Sproß beider, dem *Klaviere* vorbehalten. Das Aufblühen des Klavieres erfolgte in Deutschland jedoch erst, als das Ausland vorgearbeitet hatte; in den *Niederlanden*, die im künstlichen Kontrapunkt schon einen Gipfel der Tonkunst erarbeitet hatten, flossen *italienische* und *englische* Anregungen zusammen und schufen den Boden, auf dem deutsche Künstler den früchteschweren Baum der deutschen Klaviermusik großziehen sollten. Wie bereits erwähnt, haben wir Italien die größeren Formen der absoluten Musik zu verdanken; im Norden (England und Niederlande) bildete sich auf der Grundlage des Volksliedes und Tanzes eine Urform aller Musikentwicklung zu bedeutender Höhe aus: die *Variation*. Den Werdegang werden wir bei Besprechung der einzelnen Länder näher verfolgen. Deutschland schickte in richtiger Erkenntnis der Sachlage seine Talente nach dem Süden, wie die Gebr. Haßler, und nach den Niederlanden, wie *Samuel Scheidt*, den großen Schüler des großen Holländers *Sweelinck*. Wieder lenken wir unsere Schritte nach *Nürnberg*. Hundert Jahre sind seit Paumanns Wirken verflossen. Aus ziemlich phantasiearmen Bearbeitungen von Liedern anderer und bekannten Tänzen hat sich bereits eine Kunst gebildet, die eigene Themen zu größeren Formen entwickelt. Ein Stern erster Größe leuchtet in Nürnberg auf, der große *Hans Leo Haßler*, durch Kaiser Rudolf II. später „von" Haßler (1564—1612), allen Deutschen lieb und vertraut durch seine „Neüe Teütsche gesang", in denen ein gut Teil unserer echtesten Volkslieder in der kostbaren Einfassung einer erlesenen Kunst uns geschenkt worden ist, wie „Junckfraw dein schöne gstalt", „Feinslieb du hast mich gfangen", das in dem Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" all die Jahrhunderte überdauernde „Mein Gmüt ist mir verwirret" (s. Batka I, S. 257). Wie seine beiden jüngeren Brüder, Jakob und Kaspar, wurde er auf Kosten der Stadt nach *Venedig* geschickt; er studierte bei *Andreas Gabrieli* (zusammen mit *Giovanni Gabrieli* und *Sweelinck*) und war 1584 Organist in Augsburg, 1601 Organist und oberster Leiter der städtischen Musik in Nürnberg, 1608 Kammerorganist in Dresden. In den Denkmälern der Tonkunst in Bayern sind 16 Werke für Orgel oder Klavier (von Ernst v. Werra) neu herausgegeben worden, deren Namen Ricercar, Fantasie, Canzona, Introitus deutlich nach dem Lande hinweisen, aus dem diese Formen stammen. Daß der zweite Bruder *Jakob Haßler* gleichfalls ein Meister von respektablem Können gewesen ist, beweisen die zwei Werke, die in derselben Sammlung erschienen sind; daß seine Phantasie eine gewisse Großzügigkeit hatte, mag man aus der leicht spielbaren *Toccata* ersehen, von der unserer Musikbeilage einige Takte beigegeben sind. Die Großartigkeit des Anfangs geht zwar anscheinend in den „Leufflein" zugrunde, doch mögen sich unsere Leser erinnern, daß schnelle Läufe auf den alten Kielflügeln einen ungemein glänzenden Eindruck machten; dem Leser sei überhaupt empfohlen, sich hier wie auch bei den feierlichen Anfangsakkorden den rauschenden Metallklang der Klaviere früherer Jahrhunderte vorzustellen. Die Fremdartigkeit der prachtvollen phrygischen Tonart wird bei etwas Vertrautheit dem Gefühl der Notwendigkeit weichen; wie kräftig z. B. ist das d im 5. Takt! Die Läufe seien schnell, doch frei im Tempo, gleichsam improvisierend zu spielen. Von Jakob Haßlers Lebensschicksalen sei erwähnt, daß er Organist in *Hechingen* und 1602—1611 Kammerorganist Kaiser Rudolfs in *Prag* war. *Kaspar*, der dritte Bruder, war 1587—1611 Organist in seiner Vaterstadt *Nürnberg*. Ueber den Begriff Toccata urteilt *Mich. Praetorius* im Syntagma musicum III (1619): „Ein Praeambulum oder Praeludium, welche der Organist . . . aus seinem Kopf vorher fantasiret, mit schlechten entzelen Griffen (lang gedehnte breite Akkordfolgen), vnd Coloraturen . . . sie werden von den Italis meines Erachtens daher mit Namen Toccata also genennet, weil Toccare heißt tangere, attingere vnd Toccata, tactus: So sagen auch die Italiäner; Toccate un poco: Das heißt, beschlagt das Instrument, oder begreifft die Clavier ein wenig: daher Toccata ein Durchgriff oder begreiffung des Claviers gar wol kann genennet werden." (S. Seiffert.)



SAMUEL SCHEIDT.
Aus dem Neudruck der Tabulatura nova mit freundlicher Bewilligung von Breitkopf & Härtel.

Von den Zeitgenossen der Haßlers, die gleichfalls unter italienischem Einfluß komponierten, mögen angeführt sein die Organisten von *Stuttgart*, *Ulm* und *Prag*: *Lohet*, *Steigleder* und *Bodenstein*. Ausführlichere Besprechung aber verdient ein süddeutscher Meister, dessen Werke erst die neueste Zeit wieder ans Licht gebracht hat, nachdem er wohl gänzlich verschollen gewesen war: *Christian Erbach* (1570—1635), der Nachfolger Hans Leo Haßlers in *Augs-*

burg und in der Klaviermusik der größere von beiden. Gern verweilen wir in Augsburg, dessen Name so oft in der Geschichte unseres Landes ertönt; die freie Reichsstadt, die ihren Dom durch die großen Nürnberger Maler Zeitblom und Wohlgemut ausschmücken ließ und in den Glasgemälden desselben vielleicht die ältesten überhaupt besitzt; deren Patrizierfamilien *Fugger* und *Welser* volkstümlich geworden sind wie Fürstengeschlechter und mit ihrem Reichtum ganze Generationen hindurch für die Musik wirkten; deren gefährlich schöne Bürgerstöchter Kronen österreichischer Erzherzöge auf den blonden Haaren trugen; das Augsburg zur Zeit Erbachs führt uns direkt in die Wirren des entsetzlichsten aller Kriege, des 30jährigen, der auch die stolze Blüte der mächtigen Stadt erbarmungslos zermalmte. Ernst v. Werra erzählt in der Vorrede zu Erbachs Ausgewählten Werken (Denkmäler der Tonkunst in Bayern), daß 1629 auf kaiserlichen Befehl der protestantische Gottesdienst aufhörte und der Große Rat durch Katholiken besetzt wurde, daß 1631 „von Handwerkern Christian Erbach, Organist" und noch drei Musiker hineinberufen wurden — 27 Jahre (seit 1602) konnte also ein Katholik Organist in einer protestantischen Stadt sein; dieser schöne tolerante Zug hat sich später umgekehrt in Regensburg und Wien wiederholt; — durch Gustav Adolf wurde der Große Rat wieder protestantisch, nach der Schlacht von Nördlingen wieder katholisch. Daß Augsburg gleichwohl seinen Organisten schützte, geht daraus hervor, daß er nicht wie andere den Wanderstab ergreifen mußte, weil der Gehalt ausblieb, und daß er trotz aller Glaubensstreitigkeiten Organist bis zu seinem Tode blieb. Seine „Ausgewählten Werke für Orgel und Klavier" enthalten u. a. 12 Ricercare, auf die ich nachdrücklichst hinweisen möchte. „Der Rhythmus seiner Themen", so urteilt der verdienstvolle Herausgeber Ernst v. Werra, „und deren Einführung klingen uns vielfach so vertraut, daß man eine moderne Fuge zu hören glaubt. Aus der Anzahl der damaligen Komponisten wüßte ich kaum einen zweiten zu nennen, der unserer modernen Fuge so nahe kommt". — Musiker seien namentlich auf das zweite (hypodorische) Ricercar, die „Canzon cromathica" aufmerksam gemacht, deren chromatisches Thema auch bei Sweelinck, Froberger, Muffat, Merulo, Fasolo verarbeitet ist und an das wir auch bei Scheidt und Bach Anklänge finden (s. Seiffert). Unsere Leser hoffe ich durch das fünfte Ricercar im V. Ton (lydisch in freier Weise, unser F dur, wie es schon bei Orlando di Lasso vorkommt) neugierig auf mehr gemacht zu haben. Es beginnt mit einem gesangvollen Thema, dem Führer, das sofort tonal nachgeahmt wird, und einem rhythmisch lebhafteren *Kontrapunkt*, wie man die Fortführung des Themas nennt, die als Gegenstimme zu dem zweiten Einsatz, der Antwort des *Gefährten*, erklingt. Daß dieser Kontrapunkt zuweilen als Thema frei einsetzt, ist eigentlich ein Vorzug des Ricercars zu unserer erstarrten Fugenform, an die sich bekanntlich Bach des öfteren auch nicht kehrt; man sehe nur die Fughetten, die bei Peters den kleinen Präludien angehängt sind. Auf die vier Eintritte des Themas, die die erste *Durchführung* dieses vierstimmigen Ricercars bilden, folgt sofort die zweite Durchführung, in derselben Tonart, in meisterhafter Weise und zwanglos eingeführt, daß man glaubt, es sei ein Schluß und es ist ein Anfang. Das gleichzeitige Verarbeiten mehrerer Motive findet sich auch in den anderen Ricercars und ist auf Giovanni Gabrieli zurückzuführen.

Daß Erbach ein berühmter Künstler gewesen sein muß, geht daraus hervor, daß der sächsische Kurfürst den talentvollen und gebildeten *Joh. Klemm* aus Oederau in Sachsen zu ihm schickte, der 1613—1615 sein Schüler war (später studierte er bei *Heinrich Schütz* in Dresden); 1625 sehen wir ihn als Hoforganist in *Dresden*. Gleich seinem Lehrer stand auch er unter italienischem Einfluß; ich erwähne ihn hier seines Lehrbuches für junge Anfänger wegen, aus dem wir erfahren, „da die italienische Partiturtabulatur nützlicher und notwendiger wäre, sei sie an Stelle der deutschen Orgeltabulatur von erfahrenen Meistern bevorzugt worden" (s. Seiffert).

Sehen wir so die Süddeutschen auf den Spuren der Italiener wandeln, so finden wir anderseits enge Beziehungen des deutschen Nordens zu dem stammverwandten Holland und dadurch zu England. Das Erbe dieser Länder trat vor allem der große Hallenser *Samuel Scheidt* (1587—1654) an; eines der drei großen S; über die beiden anderen, Schein und Schütz s. Batka, wo sich außer den Porträts auch eine wundervoll melodiöse, wohlgeordnete Courante aus dem „Banchetto musicale" findet). Scheidts kluger Kopf ist dem Neudruck seiner Tabulatora Nova (Denkmäler deutscher Tonkunst) vorgedruckt und diesem Aufsatz beigegeben. Er war der Sohn eines Salinenmeisters in Halle und kam als Neunzehnjähriger zu dem genialen Sweelinck nach Amsterdam, wurde 1609 Organist an der Moritzkirche seiner Vaterstadt und 1620 oder 1621 städtischer Kapellmeister. Sein Hauptwerk die „Tabulatura nova" wurde 1624, also während des 30jährigen Krieges, in Hamburg gedruckt, ein tröstliches Zeichen, daß während der Kriegsfurie doch nicht alle Kultur auf so schmähliche Weise vernichtet wurde wie die Millionen unserer Volksgenossen, wie die Tausende unserer Städte und Dörfer; ja es ist ein eigenartig Schauspiel, das sich um die Wende des 18. Jahrhunderts wiederholt, daß der Genius des deutschen Volkes gerade unter tausendfachem Druck und Leiden seine gewaltigsten musikalischen Leistungen gebiert. So entstehen die Volkslieder des Dreißigjährigen Krieges, so schaffen die drei großen S ihre Riesenwerke, so sollte aus dem in schrecklichster Weise verwüsteten und gemordeten Thüringerlande gering und unerkannt ein Heiland der Musik erstehen, mit dem unser Land fortan die Führung in der Musik errungen hatte, Joh. Seb. Bach.

Die Tabulatura nova enthält in drei Teilen Choralbearbeitungen, Fantasien, Lieder und Tänze mit Variationen, Hymnen, Magnificats, vorzugsweise für die Orgel; alle drei Teile sind mit Vorreden „an den guthertzigen Musicverstendigen Leser" und „an die Organisten" versehen, worin er den letzteren Aufklärung über Notation und Spielweise gibt. Scheidt tritt uns in jedem Stück als ein bedeutender und gereifter Künstler entgegen, als ein wahrer Jünger seines großen Meisters Sweelinck. Die Variationen über das schöne englische Lied „Fortuna" (unter dem Titel „Fortune" als 65. Stück des *Fitzwilliambooks* von *Bird* ebenfalls variiert, s. später unter „England"), die als Musikbeilage beigegeben sind, zeigen feinste Harmonie- und Stimmführung auf Grund der dorischen Tonart. Wenn auch die dritte und vierte Variation etwas handwerksmäßig unter dem Einfluß der unvermeidlichen Virtuosität geraten sind (doch beachte man meine Erläuterung zu den Läufen der Toccata von Jakob Haßler), so schließt die fünfte mit ihrem frischen $^6/_4$-Takt, der uns an die schon frühe Zusammengehörigkeit mehrerer Tänze, an den deutschen „Nachtantz" erinnert, und mit ihren feinen Nachahmungen des Anfangs würdig ab. Wer den Meister genauer kennen lernen will, sei auf die bei *Breitkopf & Härtel* erschienenen „*Meisterwerke deutscher Tonkunst*" verwiesen. In glänzender Ausstattung, mit Einführung und Erläuterung und liebevoll eingehender Bezeichnung, phrasiert (leider nicht befingert), ist diese durch Dr. *Walter Niemann* besorgte Ausgabe für den praktischen Gebrauch mit Freuden zu begrüßen und erfüllt hoffentlich in kurzer Zeit den Zweck, daß der alte Meister Scheidt aus seiner glänzenden Verborgenheit ans Licht gezogen wird. Namentlich den deutschen Musiklehrern sei es ans Herz gelegt, den Kreis des „absolut Notwendigen" auch auf Scheidt auszudehnen.

Die Auswahl Dr. Niemanns ist insofern sehr glücklich, als sie an die Liedvariationen anknüpft, die in ihrer volkstümlichen Melodiebildung zuerst die Ohren und Herzen gefangen nehmen werden. Es sind so recht Stücke für unsere Musikschulen, technisch alle schwieriger als das von mir ausgewählte Fortunalied. Unsere Jugend mag

mit Ehrfurcht zu dem großen Vorläufer Bachs emporblicken; unsere Kompositionsbeflissenen mögen ersehen, wie der gebundene Stil die Trivialität ausschließt oder verhüllt. Die Ausgabe eröffnen Variationen über zwei niederländische Lieder „Wehe, Windgen, wehe" mit dem interessanten Metrum 4. 2. 4 und „Ach du feiner Reiter" mit seinem volkstümlich frischen Thema und mit allerliebsten Imitationen, die wohl manchem recht schwierig vorkommen mögen: nur Mut, am Leichten lernt man nichts! Eine Courante und die Allemande „Soll es sein" ohne die Variationen, beide Stücke technisch nicht übermäßig schwierig, folgen, und den Schluß machen die famosen, konzertfähigen (d. h. das sind alle Stücke) mit überraschendem technischen Glanze ausgestatteten *Passamezzo-Variationen*, die Dr. Niemann dankenswerterweise auch in der ebenfalls von ihm herausgegebenen Sammlung „Alte Meister des Klavierspiels" der „Edition" *Peters* noch einmal abgedruckt hat.

Wir können die Reihe der deutschen Meister vor der Entstehung der Suite nicht beschließen, ohne des Mitschülers Scheidts bei Sweelinck, *Heinrich Scheidemanns* zu gedenken, der 1595 in Hamburg geboren, daselbst 1663 gestorben, die zuvor von seinem Vater verwaltete Organistenstelle an der Katharinenkirche innehatte und ein außerordentlicher Künstler gewesen sein muß, da er Schüler wie *Werner Fabricius, Joh. Adam Reincken*, zu dem bekanntlich Bach von Lüneburg aus wallfahrtete, und den hochbedeutenden Dresdner *Matthias Weckmann* (1621—74) ausbildete. Die Besucher des Chemnitzer Bach-Festes werden sich noch mit hohem Vergnügen der Variationen über „Die lieblichen Blicke" *Weckmanns* erinnern, die *Richard Buchmayer* aus Dresden so künstlerisch und vollendet vortrug. Die Zeit ist nicht fern, wo der Inhalt der „Lüneburger Tabulaturen", die über die ganze Schule Scheidemanns Licht verbreiten, allgemein zugänglich sein wird; Rich. Buchmayer hat sie aus der Orgeltabulatur übertragen und bearbeitet und damit der Musikgeschichte einen unvergänglichen Dienst erwiesen.

Fassen wir die Ergebnisse unserer Abhandlung zusammen, so sehen wir zu Anfang des XV. Jahrhunderts die Gesangskunst, sowohl die kunstvolle wie die volkstümliche, in solcher Blüte und dermaßen vorherrschend, daß ihr Stil auch den der Instrumente beherrscht und das Klavier keine selbständige Rolle spielt; es bringt nur Uebertragungen von Liedern und Tänzen. Das spärliche Eigene, was das Klavier dazu gibt, ist die Verzierung, die „Kolorierung". Mit der Zeit erfolgt eine deutliche Abkehrung von diesem Stil; es werden andere Intervalle gebracht, es werden Akkorde gegriffen; die „Stimmigkeit", — das getreue Beibehalten der einmal gebrauchten Stimmen, wird unterbrochen; die selbständigen Formen der großen Venezianer werden von klugen und wunderbar begabten Niederländern und Deutschen nachgeahmt und mit Eigenem erfüllt; wir finden den klaren Satz der Italiener nun auch in Deutschland; wir sehen daneben den polyphonen Satz sich auf den Gesetzen der Harmonieführung aufbauen und im Ricercar und der Canzone ein breites Fundament zu einem Grundpfeiler der musikalischen Form, der Fuge, bauen; wir sehen auch den Anfang der Virtuosität auf homophoner Akkordunterlage; wir sehen, wie unter dem Einfluß Englands auch in Deutschland die Variationen Lieder und Tänze üppig umwuchern. Aus Tänzen und Variationen und aus der Zusammengehörigkeit mehrerer Tänze entwickelt sich dann im XVII. Jahrhundert die *Suite*. Welche Wege Süd und Nord einschlug und welchen Anteil Frankreich daran nahm, werden wir in der zweiten Abhandlung untersuchen.

Ich habe diesen ganzen Zeitraum deutscher Musik ausführlich behandelt, obwohl von den besprochenen Meistern nur *Scheidt* mit einigen Stücken in zurechtgemachten Ausgaben vorliegt und ein „Führer durch die Klavierliteratur" für ein größeres Publikum leider erst mit ihm beginnen kann. Doch wollen *wir* nicht so undankbar sein, die zu vergessen, die den Grund des Gebäudes aufgeführt haben, weil nun das Gebäude steht; wir sprechen im Gegenteil die Hoffnung aus, daß es nur eine Frage der Zeit ist, auch anderen alten Meistern auf den Katalogen der Musikalienverlage zu begegnen. Auf der Namenliste der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" ist übrigens der ehrwürdige *Paumann* mit angeführt.

Ich gönne aber auch jedem Leser das ehrliche Erstaunen zu erleben über die Fülle von großen Talenten, die Deutschland jederzeit aufzuweisen hatte, und auch darüber, wie sorgfältig und zielbewußt sich die deutsche Oeffentlichkeit die Pflege der Tonkunst angelegen sein ließ, gerade in jenen schier vergessenen Zeitläuften. Und noch ein Ziel verfolge ich: dem Leser einen Standpunkt gegenüber der Musik früherer Zeiten zu geben. Nicht alles, was uns fremdartig und in ungewohntem Geleise erscheint, ist deshalb abzulehnen: nehme ein jeder getrost an, daß die großen Künstler auch in kleinen Stücken uns einen Einblick in ihr Inneres tun lassen; daß sie nicht komponiert haben, um ihre Fertigkeit im Notenschreiben beweisen zu wollen, sondern weil die heilige Not ihrer Seele ihnen die Feder führte.

Musikalische Zeitfragen.[1]

Standesbestrebungen der deutschen Musiklehrerinnen

Von MARIA LEO (Berlin).

WOHL in keinem Berufe ist so wenig Sinn für Organisation, für Zusammenarbeit vorhanden, als im Musikerstande. Lange Zeit hat man hier — und wie viele tun es heute noch — in dem Kollegen nur den geschäftlichen Konkurrenten gesehen; selbst die strebsamsten, besten Elemente haben das Wissen, das sie sich für ihren Beruf erworben, nicht an ihre Kollegen weitergegeben und versucht, die Masse des vorhandenen Guten durch ihr Körnchen Mitarbeit zu verbessern. Das war Sitte im großen wie im kleinen; sei es, daß Friedrich Wieck mit seinen Schülern den bekannten Kontrakt machte, daß sie sich nicht in seiner Residenz als Lehrer niederlassen durften, sei es, daß der Herr Professor Y. oder Z. das Erscheinen seiner „Methode" in der Vorrede damit begründet, daß alle vorhandenen Werke nichts taugen, sei es, daß im kleinsten Konservatorium die Lehrerinnen ihr mit Hilfe des Musikalienhändlers „entdecktes" Unterrichtsmaterial voreinander geheim halten, um vor ihren Schülern als besonders „gut" zu gelten.

Diesen Zustand wird niemand als gesund und schön ansehen, und ihm dürfen wir wohl auch zum größten Teil die Schuld an dem Tiefstand der allgemeinen musikalischen Bildung zuschreiben; für den Eingeweihten liegt sein Grund aber offen zutage in der zusammenhanglosen Manier der Ausbildung, die die Musiklehrer genießen. Auch unter den wissenschaftlichen Lehrern wird der eine sein pädagogisches Wissen geschickter verwerten, sich besser weiterbilden oder leichteren Anschluß an die Jugend finden und deshalb bessere Resultate erzielen, als der andere; aber die Grundlage des Könnens ist doch bei allen gleich. Jeder weiß von seinem Kollegen, daß er dieselbe Vorbildung hat nachweisen müssen wie er selbst, *ehe* er zu unterrichten anfing, und deshalb sind gegenseitige Achtung und gemeinsames Standesgefühl hier von jeher rege gewesen.

Anders bei uns. Der Staat hat sich um die Ausbildung der Musiklehrer bisher nicht gekümmert; er hat keine Anstellung für sie und versagt ihnen auch die Möglichkeit, einen amtlichen Befähigungsnachweis zu erlangen. Wie entstehen nun Musiklehrer? Ganz absehen will ich von all den bekannten Elementen männlichen oder weiblichen Geschlechts, die, selbst in den Anfangsgründen stecken ge-

[1] Wie schon früher bemerkt, sind die unter dieser Rubrik erscheinenden Artikel zur freien Diskussion gestellt. Red.

blieben, sich befähigt glauben, Musikunterricht zu geben. Unter den Berufs-Musiklehrern finden wir noch heute vorwiegend zwei typische Erscheinungen; auf der einen Seite den Künstler: den Klavierspieler, der sich als solcher nicht durchsetzen konnte; den Sänger, der seine Stimme verloren hat. Ihre eigene Ausbildung war natürlich lediglich auf die Ausübung, auf die Künstlerlaufbahn, auf das Herausarbeiten der eigenen technischen Mittel, der eigenen Individualität zugeschnitten. Das Unterrichten wird dann als Notbehelf plötzlich ohne besondere Vorbereitung dazu genommen. — Die anderen haben nie an eine Künstlerlaufbahn gedacht; sie wählten das Musik*lehrfach*, vielleicht aus Liebe zur Musik, als Broterwerb, und wenn sie es irgend leisten können, holen sie sich die abschließende Ausbildung noch bei einem berühmten konzertierenden Künstler oder Professor. Aber auch sie erhalten hier in den meisten Fällen keine pädagogische, sondern eine virtuose Ausbildung. Sicher muß man von jedem Lehrer einer Kunst verlangen, daß er bis zu einem gewissen Grade selbst Künstler ist, und zugeben muß man, daß ein großer Teil der Musiklehrer künstlerisch auf einem allzu niedrigen Niveau steht. Das liegt aber eben an dieser Ausbildung. Statt den Lehreraspiranten eine breit angelegte allgemeine musikalische Ausbildung zu geben, ihr künstlerisches Empfinden zu bilden, ihr Gewissen zu schärfen, preßt man sie zu virtuosen Leistungen und überläßt sie, wenn es nicht weitergeht, ihrem Schicksal. Selbst tonangebende Institute, die gar kein Interesse an geschäftlicher Reklame mit öffentlichen Schülerleistungen usw. haben, stehen noch auf diesem Standpunkt.

Auch das musikstudierende Publikum wertet den Lehrer nicht immer nach seinen Lehrerfolgen, sondern nach seinen eigenen künstlerischen Leistungen, nach seinem „Namen". Meist wird ja der Virtuose, der nur ab und zu eine Stunde gibt, technisch vollkommener, vielleicht auch zeitweise anregender sein, als der Lehrer, der tagsüber mit Unterricht beschäftigt ist. Wenn der Virtuose sich deshalb besser dünkt und sich auch als Lehrer höher einschätzt, so kann ihm das niemand verwehren. Objektiv beurteilt wird aber der Nur-Lehrer beim Unterricht vieles wieder besser machen; er wird, abgesehen von der größeren Erfahrung, voraussichtlich mehr Verständnis, mehr Geduld den verschiedenen Schülerindividualitäten gegenüber haben; denn der Virtuose ist naturgemäß gezwungen, seine eigene künstlerische Individualität bis aufs äußerste zu kultivieren und kann sich in vielen Fällen die für den Unterricht notwendige Objektivität nicht bewahren. Der Respekt vor dem „Namen" überträgt sich aber sogar auf die Schüler. „Ich bin Schüler von Prof. X." oder „ich habe die Methode so und so", das kommt einem Kreditbrief auf gutes Schülermaterial gleich; ja, das Publikum fragt oft nicht einmal, ob es ein guter oder schlechter Schüler von Prof. X. ist, den es als Lehrer engagiert; der Name genügt. Es ist also mit Schuld des Publikums, daß das Fehlen einer angemessenen Vorbereitung für das Lehrfach so lange hat bestehen können.

Schließlich haben sich die Musiklehrer selbst aufgerafft; die besseren Elemente haben sich zusammengeschlossen, um dem musikalischen Lehrstand aus seinen Nöten zu helfen. Als erste der großen Vereinigungen entstand der „*Verband der deutschen Musiklehrerinnen*". Es war wohl kein Zufall, daß die Anregung von pädagogischer Seite aus erfolgte. Die Gründung des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins, der von Anfang an auch Musiklehrerinnen aufnahm, hatte bei einer kleinen Anzahl davon den Wunsch gezeitigt, eine engere Vereinigung zu gründen, in der die Musiklehrerinnen ihre speziellen Ziele verfolgen könnten. Es war vor allem Frl. *Sophie Henkel* in Frankfurt a. M., noch heute Vorsitzende des Verbandes, die mit zäher Energie an der Verwirklichung dieses Gedankens arbeitete und alle Bedenken überwand. Auf der Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins in Leipzig im Jahre 1897 wurde die Gründung einer „Musiksektion" vollzogen. Zwei Jahre später konnten der Generalversammlung in Danzig bereits 14 Ortsgruppen gemeldet werden, die sich in Frankfurt a. M., Erfurt, Schwerin, Danzig, Lübeck, Breslau, Darmstadt, Zweibrücken, Leipzig, Stuttgart, Berlin, Rostock, Königsberg i. Pr. und Halle konstituiert hatten. Heute zählt der Verband der deutschen Musiklehrerinnen, Musiksektion des A. D. L.-V., 44 Ortsgruppen mit etwa 2000 ordentlichen Mitgliedern. Die Zahlen erscheinen im Vergleich zu denen der Organisationen anderer Berufe nicht imponierend. Man muß aber bedenken, daß der Boden für den Zusammenschluß so gut wie gar nicht vorbereitet war, daß an allen Ecken und Enden Eigenbrödelei herrschte, daß, da die Bestrebungen sich vorzugsweise auf die *Lehr*tätigkeit und *Lehrer*bildung bezogen, sich die künstlerisch tätigen Elemente zum Teil für zu gut zum Anschluß hielten. Außerdem hatte die Musiksektion selbst nach unten hin eine Grenze für ihre Ausbreitung gezogen; satzungsgemäß kann als ordentliches Mitglied nur aufgenommen werden, wer „Zeugnisse über eine gründliche musikalische und pädagogische Ausbildung besitzt oder eine erfolgreiche Lehrtätigkeit nachweisen kann".

Auch sonst ging das Wachstum nicht ganz glatt vor sich. Wie fast alle Berufsorganisationen, hatte nach der ersten Zeit der Entwicklung der Verband eine böse Krisis zu überstehen. Sachliche Meinungsverschiedenheiten, durch einige Mitglieder unnötigerweise auf das persönliche Gebiet übertragen, veranlaßten einen Teil der Gruppen, sich vom Verbande zu trennen. Das nach dieser Absplitterung erneute Aufblühen hat aber am besten seine Notwendigkeit und Lebensfähigkeit bewiesen.

Gleich in den ersten Jahren beschäftigten sich die Mitglieder fleißig mit ihrer eigenen Fortbildung. Anregung hierzu gaben regelmäßig ausgegebene Themata musikgeschichtlichen und pädagogischen Inhalts, die von einzelnen ausgearbeitet und in den Versammlungen dann gemeinsam diskutiert wurden. Daneben tat man wagemutig Schritte zur Hebung des Standes durch Einrichtung einer *Stellenvermittlung* für die Mitglieder, durch Anbahnung einer staatlichen Prüfung für Musiklehrer und Anstellung von Fachlehrerinnen für den Gesangunterricht an Mädchenschulen.

Die Stellenvermittlung, deren Tätigkeit sich weit über die Grenze Deutschlands hinaus erstreckt, ist bis heute in stetiger Entwicklung vorgeschritten. Frau *Burghausen-Leubuscher* in Berlin, die seit Jahren die Zentralleitung in Händen hat, konnte berichten, daß ihr häufig von Institutsleitern ganz besonderer Dank gesagt wird, weil die fachkundige Empfehlung fast ausschließt, daß Mißgriffe in den Engagements vorkommen. Auch auf die *Honorar*verhältnisse sucht die Stellenvermittlung einzuwirken; zu niedrig normierte Anerbieten werden zurückgewiesen und dabei wird möglichst dem Antragsteller die Unangemessenheit seiner Forderung begründet. Nach der anderen Seite wird auch auf die Stellung suchenden Lehrerinnen in gewissem Sinne erzieherisch gewirkt; ungenügende Vorbildung oder übermäßige Ansprüche stellen sich bald als erschwerende Faktoren heraus, und der kollegiale Rat der Leiterin kann da natürlich ganz anders als eine geschäftliche Vermittlung beratend und ausgleichend helfen. Leider scheitert ein Teil der Vermittlungen an der Schwerfälligkeit der Lehrerinnen, die sich nur ungern entschließen, den Ort ihrer Tätigkeit zu wechseln. Die großen Städte sind überfüllt mit Lehrkräften, von denen viele ein nur zu mühsames und unsicheres Arbeitsfeld haben. Dessenungeachtet finden sich die wenigsten bereit, eine sichere, wenn auch bescheidenere Praxis in einer kleinen Provinzstadt zu übernehmen.

Im Frühjahr 1902 ging die erste Petition des Verbandes um Einführung einer staatlichen Musiklehrerprüfung an den preußischen Kultusminister, ergänzt durch einen vollständig ausgearbeiteten Prüfungsplan und unterstützt von Begleitschreiben und zahlreichen Unterschriften nam-

hafter Musiker. Examina haben ja auch ihr Bedenkliches; sie geben keine volle Gewähr für die Persönlichkeit, ja auch nicht einmal für die Fähigkeit des Geprüften zur selbständigen Lehrarbeit. In unserem Falle aber sind sie ein „notwendiges Uebel"; denn nur durch ein Examen, das Vorbereitung und Unterrichtsübung voraussetzt, kann eine pädagogische Ausbildung erzwungen werden, nur dadurch können die minderwertigen Handwerker, die sich jetzt im musikalischen Lehrberufe breit machen, allmählich ausgeschaltet werden.

Eigentlich sollte diese Frage das gesamte gebildete Publikum interessieren. Denn das Verständnis, das dem Kunstwerk entgegengebracht wird, der eigentliche Genuß beim Musikhören hängt ja doch im wesentlichen ab von der vorhandenen musikalischen Bildung, also eigentlich von der Güte des genossenen Unterrichts. Und wenn Kinder die Musikstunden häufig als ein recht zweifelhaftes Vergnügen ansehen und froh sind, wenn sie ein — später ach so oft bedauertes — Aufhören durchgesetzt haben, so liegt das meiner Ansicht nach in der Regel an dem pädagogischen Ungeschick der betreffenden Lehrer. Gerade der Jugendunterricht, der am wichtigsten und entscheidend für das spätere Musizieren ist, leidet am meisten unter den eingangs geschilderten Mängeln der Lehrerausbildung.

Unsere Petition, das Produkt mehrjähriger Arbeit der beauftragten Kommission und eifriger Propaganda des Vereinsorgans, blieb erfolglos, doch konnte die damalige Schriftführerin des Verbandes, *Anna Morsch*, ihrem Bericht auf der Generalversammlung in Dresden im Jahre 1903 die Worte anfügen: „Vergebens ist unsere Arbeit nicht gewesen! Der für den Herbst nach Berlin einberufene musikpädagogische Kongreß, dem ich als Kommissionsmitglied angehöre, ist eine unmittelbare Frucht unserer Bewegung; das Bewußtsein der dringlichen Reform im Musikunterrichtswesen, das wohl vorhanden war, sich aber nur in Worten und Klagen äußerte, soll jetzt durch eigene Kraft, durch Selbsthilfe in die Tat umgesetzt werden." In der Tat sind seither besondere Anstrengungen gemacht worden. Das Erscheinen einer Fülle von Lehrbüchern verrät von allen Seiten reges Streben. An den Konservatorien wurden Seminare für Musiklehrer eingerichtet, neue Vereinigungen haben sich direkt gebildet, um Prüfungen einzuführen. Allerdings sind diese privaten Unternehmungen zurzeit noch zersplittert und zum Teil recht unvollkommen und äußerlich. Die so notwendige einheitliche Grundlage für die Ausbildung zum musikalischen Lehrberuf kann uns eben nur die Einrichtung eines staatlichen Examens bringen. Für die Zwischenzeit wird auch der Verband der Deutschen Musiklehrerinnen eine Prüfung einrichten. Auf Grund der Prüfungsordnung der Ortsgruppe Hamburg werden Verhandlungen gepflogen, deren Ergebnis auf der nächsten Hauptversammlung festgelegt werden soll.

(Fortsetzung folgt.)

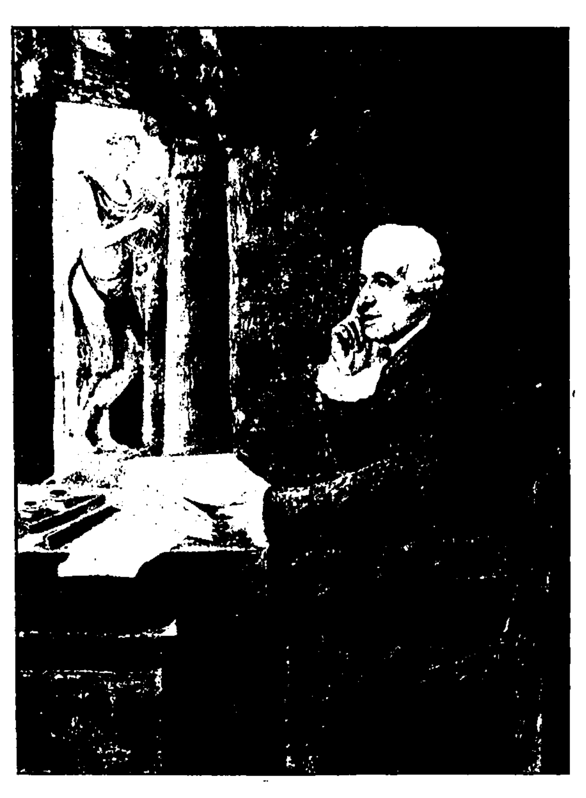
Das Haydn-Bildnis von J. Neugaß
im fürstlichen Schlosse zu Eisenstadt.

(Mit einem Briefe des Malers.)

Von MAX UNGER (Leipzig).

DAS Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1898 (Leipzig 1899) brachte aus der Feder seines Herausgebers, des kürzlich verstorbenen *Emil Vogel*, u. a. einen wertvollen Beitrag, der die Bildnisse *Jos. Haydns*, soweit sie bekannt geworden sind, in chronologischer Reihenfolge — allerdings ohne Reproduktionen — mit kurzen Notizen über ihre Entstehung usw. in übersichtlicher Weise zusammenstellt. „Ein von *Neugaß* im Jahre 1801 ausgeführtes großes Gemälde", sagt dort Vogel, „dürfte die Reihe der beglaubigten Oelbilder von Haydn beschließen."

Durch das liebenswürdige Entgegenkommen des Herrn *G. Lyon*, Chefs des Hauses *Pleyel, Wolff, Lyon & Co.* in Paris, wurde mir nun vor einiger Zeit u. a. ein Brief dieses Wiener Malers Isidor Neugaß mit freundlicher Publikationserlaubnis übermittelt. Dieses Dokument ist an den einst so beliebten Komponisten *Ignaz Pleyel* gerichtet, der Ende des 18. Jahrhunderts der Begründer obiger Verlagsfirma wurde. Es stammt aus der Entstehungszeit des Bildes, dem Anfang des Jahres 1806, womit also der Nachweis geliefert ist, daß die in jenem Aufsatz angegebene Jahreszahl 1801 — an der Identität dieses Bildes mit dem von Vogel genau beschriebenen ist nach Einsicht des später folgenden Briefes nicht zu zweifeln — auf einem Irrtum beruht. Indes findet sich bereits bei *Th. v. Frimmel* in seinem Werk „Beethovens äußere Erscheinung" (Beethoven-Studien I, München und Leipzig 1905) S. 34 die Jahreszahl 1806 verzeichnet.



HAYDN-BILDNIS VON J. NEUGASS.
Nach dem Original zum ersten Male veröffentlicht.

Das Dokument ist aber auch nach einer anderen Seite hin interessant. Bisher war von seinem Verfasser nichts weiter bekannt, als daß er, ein „Dilettant", je ein Bildnis von Beethoven (s. Th. v. Frimmel a. a. O.) und Haydn — eben das unsere — ausgeführt hat. Die einschlägigen Künstlerlexika versagen über seine Person gänzlich[1]. Unser Brief gibt nun natürlich auch über seinen Schreiber einige Punkte, an die man sich bei einer weiteren Verfolgung der Sache halten könnte; endlich bestätigt er die Vermutung, daß Neugaß mit Haydn und Beethoven, wenn auch nicht befreundet, so doch näher bekannt gewesen ist.

Doch soll hier das interessante Dokument erst seinen Platz finden (nur das Allernötigste in der Interpunktion ist berichtigt):

„Wien, den 6 t. Januarii 1806.

Wohlgebohrner Herr!

Insonders Hochzuehrender Herr Pleyel!

Als Sie im vergangenen Sommer in Wien waren, hatte ich die Ehre, Ihre Bekanntschaft bey H. Elmenreich zu machen, welches Sie sich zwar nicht meht errinnern werden können, da ich bey Herrn Beethoven, dessen Bildniß ich jetzt verfertige (Ueberbringer dieses Briefs), den Herrn

[1] Auch Herr Dr. Thieme in Leipzig, unter dessen Leitung ein größeres Künstlerlexikon vorbereitet wird, konnte dem nichts Neues hinzufügen.

Oberst v. Blehn kennen lernte; so entschloß ich mich so frey zu seyn, Sie mit einer Bitte zu incomodiren, die bey Ihrer gütigsten Erfüllung so wohl für mich, als auch für Sie, von vielen Nutzen seyn wird, ich habe nehmlich schon lange das Portrait von Herrn Hayden nach der Natur gemalt und jetzt mache ich für den König von Preußen ein großes Bildniß des H. Hayden. Die Idee und der Effeckt des Bildes, die hier nach dem Urtheil verschiedener geschickter Künstler sehr gefiel, ist folgende:

H. Hayden sizt und componiret, im Hintergrunde links des Bildes, ist ein Tempel des Apollo, worin auch die Figur des Apollos auf einer Leyer spielend angebracht ist, rechts des Bildes, stehet die Büste des Sebast. Bach, weil mir H. Hayden einst gesagt, daß ihm seine Music gut gefiele, ich nahm also davon Notitz, um so mehr da Besagte Büste zur Gruppierung des Bildes sehr wohl thut. Auf dem Tische liegen zerstreute Musicblätter, und die zum componiren gehörigen Sachen. Das Postum des H. Hayden ist zwar modern, aber doch ganz seinem Alter und Caracter angemeßen. Die Kleidung ist durchgehendes schwarz. Wie ich schon oft durch öffentliche Blätter, und vorzüglich von den Franz. bey ihren jetzt hiesigen Aufenthalt erfahren, daß man gar kein gutes Bildniß von H. Hay: in Paris hat, so würde ein solches gut ausgeführte Bild, sehr gut aufgenommen werden. Den H. Oberst Blehn, und einen seiner Freunde, der ein ziemlich guter Kunstverständiger zu seyn schien, zeigte ich die Skize, oder vielmehr das ganze Bild im kleinen, und Sie werden von Ihnen erfahren wie gut der Gedanke des Bildes ist. Die größe ist ohngefehr 7 Fuß 4 Zoll hoch, und 6 Fuß breit, es müßte auf jedem Falle entweder in einem sehr großen Zimmer oder in einem Saale hängen.

Sie werden leider genung erfahren haben, in welchen unglücklichen Verhältnissen die bewohner Wiens sich befinden, dieses betrifft aber größtenteils die Künstler, denen man wie ich befürchte vor der Hand zu entbehren suchen wird. Ich habe mir dahero die Freyheit genommen, Sie ergebenst zu bitten, ob Sie mir nicht zur Veräußerung eines solchen Bildes in Paris behülflich sein könnten, ich glaube sogar daß das National Institut wobey H. Hayden Mitglied ist sehr gerne von ihm ein gutes Bild haben wird, und wan er einst stirbt (was doch leider Täglich zu erwarten ist), das Bild vielleicht einen *größeren* Werth haben wird. — Würden Sie mit meinem Wunsche übereinstimmen, so bitte ich recht sehr, mir (sic!) womöglich bald davon zu benachrichtigen, damit ich bald mit dem andern anfangen könnte, der Preiß wäre, wan ich nur eins mache, das wenigste 500 Gulden, mache ich aber mehrere, so bekäme ich nur 100 Ducaten, alles, in hiesigen Bancozettel. Ich hoffe daß dieses Bild in Paris vielen Beifall haben soll, und daß Sie als dan gewiß, vorzüglich bey Kenner, und Liebhaber der Musik 700 bis 1000 Gulden für eins bekommen können.

Ich kann Ihnen leider — so viel Neuigkeiten schreiben, daß der Raum des Briefes es nicht gestattet — und lieber Alles mit Stillschweigen übergehe — demohngeachtet befürchte ich daß Sie in der Französischen Zeitung oft zu viel — finden werden — H. Hayden und H. Beethoven befinden sich ziemlich wohl und laßen sich Ihnen bestens empfehlen, letzterer wollte einige Reisen unternehmen, aber als plötzlich Friede wurde, so hat er es bis aufn Sommer verschoben. Ich schmeichle mich das Vergnügen zu haben, von Ihnen in jedem Falle wo möglich bald mit einer Antwort beehrt zu werden, und in der Hoffnung, daß Sie meine ergebenste Bitte nicht übel nehmen, und meinen Wunsch bald, gütigst zu erfüllen suchen, bin ich mit Hochachtung

Ihr ganz ergebener
und gehorsamer Diener
Isidor Neugaß, Maler
am Salzgrieß 194. im
2 t. Stock."

Vorerst noch ein paar Worte über die persönlichen Beziehungen des Neugaß, soweit sie hier zu untersuchen sich nötig erweisen. Daß sich Ignaz Pleyel im Juni 1805 in Wien aufhielt, davon berichtet außer der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" (Leipzig, Bd. VII S. 631) noch Thayer in L. v. Beethovens Leben (Bd. II, Berlin 1872, S. 277). Er mag da die Bekanntschaft J. B. Elmenreichs erneuert haben, der, ein Baßsänger und Schauspieler, nach dem „Taschenbuch für die Schaubühne 1796" (Gotha) S. 282 im Jahre 1770 zu Neubreisach geboren ist und 1792 debütierte. Einige andere Daten, die zeitgenössischen Tageszeitungen und der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung" entstammen, seien noch in Kürze über diesen Schauspieler gegeben: ca. 1796 befindet er sich in Altona und Bremen, im folgenden Jahr in Amsterdam (hier unter dem Namen Emmerink), ungefähr 1801/02 trifft man ihn erst als Mitglied, dann als Direktor der deutschen Oper, die aber verunglückte, in Paris, wo er wohl Pleyel kennen gelernt haben wird. Im April 1804 debütiert er in Wien im Theater an der Wien, wo er sich noch im folgenden Jahre, also zur Zeit von Pleyels Aufenthalt in der Donaustadt, befindet. Im Jahre 1808 taucht seine Spur wieder in St. Petersburg auf, das ihn noch 1812 und vielleicht noch länger besitzt. Die Berichterstatter jener Zeit sind über seine Stimme — er war Bassist — sowie über seine Anlagen im komischen Fach sehr geteilter Meinung.

Ueber Oberst *v. Blehn* (oder nur *Blehn?*) haben sich leider keine Anhaltspunkte gefunden. Doch kann man wohl mit Sicherheit aus dem Briefe selbst schließen, daß er sich in der Ende 1805 in Wien einrückenden Armee der Franzosen befand. Daß diese zu einem guten Teile große Kunstliebhaber waren, berichten damalige Tagesblätter zur Genüge, wie denn auch bei Haydn vornehme französische Offiziere um jene Zeit vorsprachen[1] und ebenso Beethoven ihren Besuch machten[2].

Um jeden Zweifel an der Identität dieses Bildes mit dem von Vogel a. a. O. beschriebenen auszuschließen und um zugleich eine objektive Beschreibung davon zu bieten, sei hier die kurze wörtliche Schilderung dieses Autors selbst gegeben:

„Wiewohl der alternde Meister . . . hier . . . bedeutend verjüngt erscheint, so ist er doch mit naturalistischer Treue aufgefaßt worden; denn namentlich die Adlernase, die wulstige Unterlippe und das stark hervortretende Kinn entsprechen ganz der Wirklichkeit. Haydn, in einem dunklen Hausrocke auf einem Lehnstuhle vor einem Schreibtische sitzend, stützt den Kopf auf seine rechte Hand und blickt sinnend vor sich hin. Seine Linke hält die oberen Blätter eines auf dem Schreibtische liegenden Notenheftes, hinter dem man ein Tintenfaß und zwei Kielfedern erblickt. Vor dem Meister befindet sich außerdem noch eine Statue des Apollo. Noch heute bildet das Gemälde einen Wandschmuck im „Oratorium" des fürstlichen Schlosses zu Eisenstadt. Eine darnach etwa 1820 entstandene, als Brustbild verkürzte Oel-Kopie besitzt die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde". Zu den Worten Vogels habe ich nichts Wesentliches hinzuzufügen. Die *„Neue Musik-Zeitung"* ließ das Bild unter liebenswürdiger Vermittelung des fürstl. Esterházyschen Bibliothekars, Herrn Dr. *Lasslo Mèreny*, durch das photographische Atelier von E. Stotz in Kismarton photographieren und macht es heute zum ersten Male durch Reproduktion allgemein bekannt.

Ich muß hier noch auf eine mir besonders wichtige Stelle des *Neugaßschen* Briefes hinweisen, auf jene Stelle am Anfang, wo es heißt: „Ich habe nehmlich schon lange das Portrait von Herrn Hayden nach der Natur gemalt

[1] *Griesinger:* Biographische Notizen über Joseph Haydn, Leipzig 1810, S. 106.

[2] *Thayer:* L. v. Beethovens Leben, Berlin 1872, Bd. II, S. 277/8.

und jetzt mache ich für den König von Preußen ein großes Bildniß des H. Hayden." Klingt das nicht, als ob der Meister dem Maler nur zu seinem früheren Bilde gesessen habe und als ob das fragliche Bild vielleicht nur eine erweiterte Kopie darstellt? Wenn man sich dieser Meinung anschließt, findet zugleich die Tatsache, die Vogel aufgefallen ist, daß nämlich der Meister auf dem Bilde bedeutend verjüngt erscheine (dabei nimmt Vogel das Jahr 1801 als Entstehungszeit an, also 5 Jahre zu früh!), ihre befriedigende Erklärung. Diese Erwägung brachte mich auf den Gedanken, ob nicht auch das Jahr ca. 1820 für die von unserem Gewährsmann erwähnte „als Brustbild verkürzte Oel-Kopie" falsch sein könnte — dann entpuppte sich diese Kopie vielleicht gar noch als ursprüngliches Original und das jetzt dafür geltende somit als seine ausgeführtere Kopie? — Doch ein endgültiges Urteil hierüber — einen negativ ausgefallenen Anlauf zur Aufklärung dieser Frage hatte ich bereits unternommen — kann nur gefällt werden durch peinlichen Vergleich der beiden Bilder und ihrer Technik, sowie die sichere oder wenigstens wahrscheinliche Feststellung eines Entstehungsjahres der „Kopie", das über das Jahr 1806 — wahrscheinlich weit — zurückgehen müßte.

Schließlich sei noch kurz erwähnt, daß Nachforschungen nach Kopien des ganzen Gemäldes, die Neugaß nach seinem Briefe herstellen will, in Paris ohne Erfolge waren, ebensowenig wie sich in den Königlichen Museen und Schlössern in Berlin — der Maler behauptet, sein Gemälde für den König von Preußen anzufertigen — nach einem von der Generalverwaltung von dort erstatteten Bericht ein Neugaßsches Haydn-Bildnis befindet, daß sich demgemäß der vom Künstler gehegte Wunsch, einige Kopien nach Frankreich abzusetzen, kaum verwirklicht haben dürfte, noch das Original in königlich preußischen Besitz gekommen ist.

Aus Weimars nachklassischer Zeit.

Der „Neu-Weimar-Verein" und die Stätte seines Wirkens: das Genelli-Zimmer im Goldenen Adler[1].

Von GUIDO SCHNAUBERT (Weimar).

GOETHE hatte am 22. März 1832 in seinem Hause am Frauentorplane für immer die Augen geschlossen. Und als am 26. März der große Dichter hinausgetragen wurde zur Fürstengruft auf den Campo santo Weimars, um den Ehrenplatz neben seinen Freunden Karl August und Schiller einzunehmen, da folgten trauernd die Musen seinem Sarge. Es war, als ob sie, die Stätte ihres Jahrzehnte befruchtenden Wirkens verlassend, draußen in der stillen Gruft, an der Seite der großen Toten sich auch bestatten, — zu Grabe tragen lassen wollten; nur ihre Werke sollten bleiben — fortleuchten für die Nachwelt. Es wurde still in Weimar, recht still. Die einst hochgehenden Fluten geistiger Erhebung hatten sich geglättet, und wie kleine Inseln schauten einige Ueberbleibsel der großen Zeit Weimars aus der Ebbe hervor. Einzelne Männer waren es, die noch vor kurzem im Mittelpunkt des Verkehrs am Frauenplane standen und nun verlassen als einsame Klippen aus einer alten vergangenen in eine neue Zeit hineinragten: Hummel, Riemer, Eckermann, Kanzler Müller und einige andere. Die Vereinigung der Gelehrten Weimars: Herder, Wieland, Schiller, Goethe war durch den Heimgang des letzteren gelöst. Die Tage des Glanzes, welche die kleine Musenstadt zum Parnaß erhoben, waren vorüber, mit der Trauer um den dahingegangenen Olympier hatte die Oede einer geistigen Stille Einzug gehalten. Das heitere, fröhliche Treiben am herzoglichen Hofe war mit dem 1828 erfolgten Tode Karl Augusts schon früher verstummt und in engeren, ernsteren Kreisen hatten die Musen Platz genommen in dem Hause des greisen Dichters. Auch hier waren sie nun weggezogen, und es schien, daß Weimars Ruhm, den seine Großen ihm geschaffen, in der Alltäglichkeit der vorwärts schreitenden Zeit versinken sollte. Die in dem ewigen Werden des Lebens geforderte Ruhe war eingetreten — ein Stillstand — eine Pause in der geistigen Erhebung. Sie war eben auch notwendig, um, nachdem das leitende Haupt hinweggenommen, in den wenigen Zurückgebliebenen aus großer Zeit die Erkenntnis wachzurufen, daß nun in dem *vereinten* Zusammengehen der gebildeten Kreise Weimars es ermöglicht werde, das Erworbene nicht allein fortzuerhalten, sondern es auch im neuen Aufschwunge auf dem Gebiete der Wissenschaft weiter zu beleben. — Bald ein Jahrzehnt dauerte dieser Stillstand — da traten im Anfang der 40er Jahre des vergangenen Jahrhunderts Männer der verschiedensten Berufe und aus den gelehrten Ständen Weimars in engeren Verkehr. Es entstand die sogen. *Mittwochsgesellschaft*, auch *Schlüsselverein*[1] genannt, deren Mitglieder sich allwöchentlich im Gasthof „zum Elefanten" versammelten; „wissenschaftliche Unterhaltung" zu pflegen, war der Zweck. Außerdem unterhielt die Großherzogin Großfürstin *Maria Paulowna* nach dem Vorbilde der Herzogin Anna Amalia und Goethes durch Abhaltung besonderer literarischer Abende im Schlosse engere Verbindung mit den Gelehrten Weimars.

An der Spitze dieser Abende und auch der Mittwochsgesellschaft standen der Direktor der Kunstsammlungen, *Adolf Schöll*, der Gymnasialdirektor *Hermann Sauppe* und dann der nach Riemers Tod als Oberbibliothekar von Jena nach Weimar berufene Professor *Ludwig Preller*. Der Verein ist nie in die breitere Oeffentlichkeit getreten, man beschränkte sich darauf, an bestimmten Tagen des Monats zusammenzukommen und sich durch Vorträge und wissenschaftliche Besprechungen weiter zu bilden; ebenso blieb der Kreis der Mitglieder auf eine gewisse Zahl beschränkt. So kam es, daß von der Existenz des Vereins, der bis in die Neuzeit sich forterhalten, gar vielen Weimaranern die Kenntnis abging. Nichtsdestoweniger war der Verein aber der Mittelpunkt des geistigen Lebens in der Stadt. — Außer den oben Genannten gehörten ihm an der Kanzler *Friedrich v. Müller*, der Sekretär der Kunstsammlungen, *Christian Schuchardt*, der spätere Theaterintendant *v. Beaulieu-Marconnay*, der Enkel Herders, der nachmalige Staatsminister *Gottfried Theodor Stähling*, späterer Staatsanwalt *Wilhelm Genast*, bekannt durch seine Dramen „Florian Geyer" und „Bernhard von Weimar" u. m. Sodann der spätere Oberhofprediger *Theophor Wilhelm Dittenberger*, ferner *Robert Froriep*, der 1846 die Leitung des Landes-Industriekomptoirs von seinem Vater Ludwig Froriep, des Schwiegersohnes Bertuchs (Gründer des Komptoirs), übernahm. Hieran reihten sich in nachfolgender Zeit Dr. *Karl Biedermann*, Redakteur *Hermann Böhlau*, Verleger der Weimarer Zeitung, Hofrat *Marshall*, der Schatullier der späteren Großherzogin *Sophie*, die Hofräte und Professoren Dr. *Kunze* und Dr. *Weber* — Freifrau *v. Groß*, Frau *v. Schorn* u. v. a. Durch seine Mitglieder stand der Schlüsselverein auch in Verbindung mit den im Schloß und von der Großherzogin Maria

[1] *Anm. der Red.* Die diesem Artikel und seinen Fortsetzungen beigegebenen Bilder sind mit freundlicher Genehmigung des Adlerwirtes in Weimar, Herrn *Bätzold*, für die „N. M.-Z." im „Genelli-Zimmer" aufgenommen. Sie gehören zur reichhaltigen lokal-historischen Bildersammlung (300—400 Stück) des Herrn Bätzold. Die dem Liszt-Museum entnommenen Faksimiles verdanken wir der Freundlichkeit des Kustos des Museums, Hofrat Dr. *Obrist*.

[1] So genannt, weil die Mitglieder an den Versammlungsabenden in ihrer Eigenschaft als Hausväter den Hausschlüssel bei sich zu führen nicht vergessen sollten, da gewöhnlich die Sitzungen über die gestattete Polizeistunde hinaus dauerten. Die Einladung in der Zeitung erfolgte durch die Abbildung eines senkrecht stehenden Hausschlüssels. Waren es besondere oder Hauptversammlungen, zu denen die Mitglieder zusammengerufen wurden, so war die Lage des Schlüssels wagrecht.



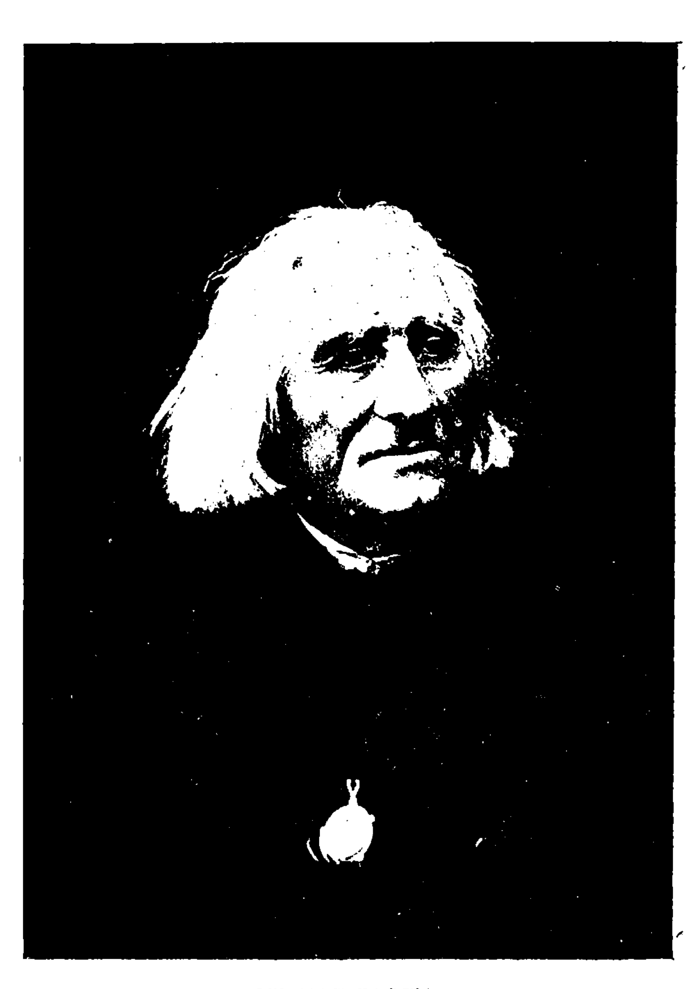
HOFFMANN VON FALLERSLEBEN
Vizepräsident des N.-W.-V.
Nach einem Bild im Genelli-Zimmer des „Goldenen Adlers" in Weimar.

Paulowna in regelmäßigen Zeitabschnitten sich wiederholenden literarischen Vortragsabenden.

Wenn nun auch die Wissenschaft, nebenbei wohl auch die Kunst, innerhalb des Vereins eine freundliche Stätte fand, so blieb sie doch den Kreisen der Allgemeinheit verschlossen, das breitere Bürgertum nahm nicht daran teil. Das Kunstleben außerhalb des Vereins, in der Stadt, äußerte sich nur in schwachen Zügen; die Bühne, unter der Leitung des Intendanten *v. Ziegesar*, stand auf einem bescheidenen Niveau, und die Kapelle des Hoftheaters vor dem Beginn einer neuen Kunstepoche. In beschaulicher Bedürfnislosigkeit lebte so der Weimaraner dahin, er hatte noch genug zu zehren an den Schätzen, die ihm seine großen Dichter hinterlassen. Dieses Stilleben währte bis in die Mitte der 40er Jahre. Das Sturmjahr 1848 brach an, die Wogen der Revolution, von Paris ausgehend, erschütterten auch Deutschland. Aus langer Lethargie erhob sich das Volk und rang nach Einigkeit. Mehr oder weniger zog der Geist der Unruhen in die Lande ein und machte auch vor Weimar nicht Halt; in gemäßigten Grenzen vollzog sich hier die Abänderung der Regierungsform. Und während politisch sich solches abwickelte, begann auch in dem stillen Kunstleben Weimars eine neue, aufsteigende Zeit. Mitten in den Wirren des 48er Jahres traf *Franz Liszt* hier ein und nahm Wohnung auf der Altenburg.

Mit Liszts Erscheinen in Weimar[1] beginnt die *nachklassische* Periode, und zwar auf kunstwissenschaftlichem Gebiete. Liszts Bestrebungen um die Hebung der Musik sind zu bekannt, als daß sie hier noch besonders erwähnt zu werden brauchten. Seine hervorragende Stellung zuerst als Klaviervirtuose, dann als Dirigent und Komponist, sein freundschaftliches Verhältnis zu dem weimarischen Fürstenhause machten ihn bald zum Mittelpunkt der Kunst- und wissenschaftlichen Kreise Weimars. Was einst das Haus am Frauenplane war: ein Mekka für die Literaturfreunde, das wurde die *Altenburg* — eine Hochburg für die Jünger Euterpes. Glänzend hatte die Freundin Liszts — die Fürstin Wittgenstein und deren Tochter, Prinzessin Marie, — die Altenburg zu einem köstlichen Musensitz des Meisters ausgestaltet, und magische Anziehungskraft übte dieser auf alle aus, die sich dem Altenburgkreise nahten, um dann in den Zauberringen des großen Meisters und liebenswürdigen Künstlers festgehalten zu werden. Bekannt sind die berühmten Matineen und Soireen auf der Altenburg, woran die bedeutendsten und hervorragendsten Vertreter der Kunst teilnahmen. Fremde — Verehrer, Freunde und Schüler Liszts zogen sich nach der halb vergessenen Musenstadt, und nach den Jahren langer geistiger Ruhe begann ein neues, lebhaftes Sicherheben. Um Liszt sammelte sich die hohe und niedere Geisteswelt Weimars. Von ihm sagt Hoffmann v. Fallersleben ganz richtig: „*Er war immer der geistreiche, bedeutende Künstler, der liebenswürdige Gesellschafter, der teilnehmende Freund.*" Es war denn auch, als ob auf der Altenburg „*Hof gehalten würde für alle Geister im Gebiete des Könnens und Wissens*".

Liszts Bestreben war, die Musik und namentlich die weimarische Hofkapelle auf die höchste Stufe des Könnens emporzubringen. Musikalische namhafte Größen gruppierten sich um ihn, unter denen die Angehörigen der Hofkapelle *Joseph Joachim*, *Ferdinand Laub*, *Edmund Singer*, *Bernhard Coßmann* zu nennen sind. Ihnen reihten sich das weimarische Sängerpaar *Feodor v. Milde* und dessen Gattin *Rosalie* geb. *Agthe* rühmlichst an. *Anton Rubinstein*, *Hector Berlioz*, *Ferdinand Hiller*, *Hans v. Bülow*, *Hans v. Bronsart*, der spätere Generalintendant in Weimar, die sich zeitweilig in Weimar aufhielten, vervollständigten den Liszt-Kreis. *Karl Klindworth*, *Dionysius Pruckner*,



FRANZ LISZT
Permanenter Präsident des N.-W.-V.
Nach einem Bild im Genelli-Zimmer des „Goldenen Adlers" in Weimar.

[1] Liszt war seit 1842 wohlbestallter Hofkapellmeister „*in außerordentlichen Diensten*". Als solcher war er verpflichtet, zur Leitung der Hofkonzerte alljährlich drei Monate Weimar als Aufenthaltsort zu nehmen. Bis 1848 weilte er auf Kunstreisen und übernahm dann an Stelle Chelards die Oberleitung der Hofkapelle. Hippolyt André Jean Baptiste Chelard, geb. 1789, war seit 1840 (nach Hummels Tode) Kapellmeister an der Weimarer Hofkapelle, übernahm hierauf die Leitung und blieb, auch unter Liszt, bis zu seinem im Jahre 1867 erfolgten Tode in dieser Stellung.

Julius Reubke, Ferdinand Schreiber, Rudolf Viola, Alexander Winterberger, Karl Tausig u. a. waren Schüler Liszts. *Joachim Raff* und *Peter Cornelius* nahmen bevorzugte Stellungen in dem Liszt-Kreise ein. Namentlich war es Cornelius, der in dem später unter dem Präsidium Liszts gegründeten „Neu-Weimar-Verein" eine führende und tätige Rolle einnahm und für den sich Liszt durch Aufführung der von ihm komponierten komischen Oper „Der Barbier von Bagdad" an der weimarischen Hofbühne ganz speziell interessierte. Vom „Neu-Weimar-Verein" weiter unten. Aber auch Männer der Feder: die Musikschriftsteller *Franz Brendel, Richard Pohl, Adolf Stahr, Julian Schmidt,* waren in dem genannten Kreise vertreten, zu denen sich dann der 1854 nach Weimar berufene *Hoffmann v. Fallersleben* hingezogen fühlte.

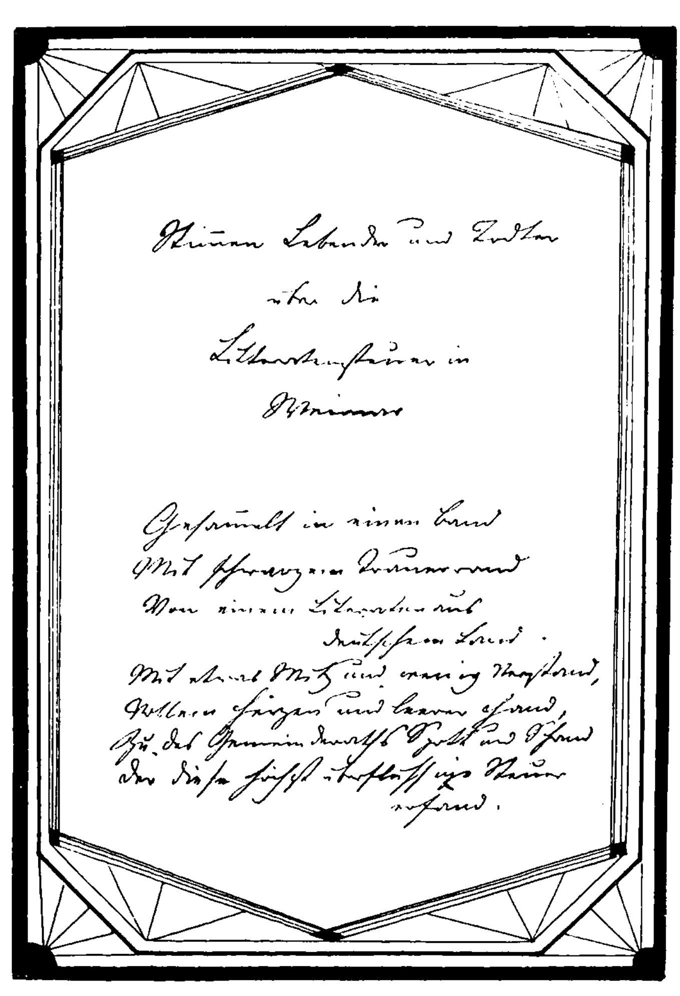
Liszts Name wirkte wie ein Magnet; der Kreis, der sich um ihn gebildet hatte und sich aus Mitgliedern des Hoftheaters und der Hofkapelle sowie aus seinen Schülern zusammensetzte, erweiterte sich durch den Zuzug der Fremden, die nach Weimar kamen und Einlaß auf der Altenburg begehrten. Gelehrte und sonstige, die auf dem Felde der Kulturarbeit einen Namen hatten, waren willkommene Gäste. Die Tätigkeit Liszts äußerte sich auch nach außen hin. In seiner Eigenschaft als Hofkapellmeister stand er in enger Beziehung zur weimarischen Bühne. Am 26. Februar 1849 fand unter seiner Leitung die Erstaufführung von Richard Wagners „Tannhäuser" statt, der am 28. Aug. 1850 „Lohengrin" und am 16. Februar 1853 „Der Fliegende Holländer" folgten. Ebenso verschaffte er den Werken Beethovens und Berlioz' Eingang in das Repertoire. So arbeitete Liszt in und außerhalb seines ihn umgebenden Kreises. Als Meister im wahren Sinne des Wortes, beherrschte er außer der Musik alles, was damit zusammenhing. Sein Ziel ging dahin, im Anschluß an die Goethe-Zeit eine Pflegestätte zu schaffen, wo sich beides — Kunst und Literatur — zu einem Ganzen vereinigte. Den Plan hierzu hatte er entworfen und dem für alle Kunst empfänglichen Großherzog Karl Alexander in Vorschlag gebracht. Wenn nun auch, in Ermangelung der dazu erforderlichen Mittel, die Erreichung des ideal gesteckten hohen Zieles vorläufig unterbleiben mußte, so ist anderseits nicht zu leugnen, daß Liszt es war, der in dem kunstsinnigen Großherzog die ersten Gedanken wachrief, die fruchtbringend, wenn auch in späteren Jahrzehnten, zur Errichtung der weimarischen Kunstanstalten und Gründung der Goethe-Gesellschaft führten: die Großherzogl. Kunstschule im Jahre 1860, der Bau des Museums 1869, die Großherzogl. Musikschule im Jahre 1872, woran sich mit dem Bau des Goethe- und Schiller-Archives im Jahre 1896 die Goethe-Gesellschaft schloß. Eine weitere Folge der angegebenen Anregung war die, daß der Großherzog, um die Zahl der in Weimar ansässigen Literaten und Schriftgelehrten zu vermehren, Einladungen an bedeutende Vertreter dieser Fächer erließ, ihren Wohnsitz in Weimar zu nehmen. Dieser Aufforderung kamen indes nur Hoffmann v. Fallersleben und Oskar Schreiber nach, die sich im Jahre 1854 in Weimar niederließen und die Herausgabe des „Weimarischen Jahrbuches für deutsche Sprache, Kunst und Literatur" übernahmen. (Das Buch, das vom Jahre 1854—57 in 6 Bänden erschien, ging nach dieser Zeit mangels genügender Unterstützung wieder ein.) — Wenngleich nun Weimar zwei Stätten aufwies, innerhalb welcher die Männer der Kunst und Wissenschaft sich zu gemeinsamer Unterhaltung, Forschung und Uebung in jeder Woche zusammenfanden, — es waren der vorgenannte „Mittwochs- oder Schlüsselverein" und der „Altenburg- oder Liszt-Kreis" —, so führten doch die innerhalb dieser Sphären speziell gepflegten Interessen zu keiner gemeinsamen Vereinigung. „Hie Wissenschaft und Forschung — hie Musik und Literatur!" das war die Losung in beiden Lagern. Dies fühlten Liszt und seine Freunde, dies fühlten viele, die auf dem Felde der Kulturarbeit gar manches Ersprießliche leisteten, dies fühlten namentlich die mit der Musik kunstverwandten Kreise, und doch hätten sie gern teilgenommen an der einen oder der anderen der Gesellschaften. — Der Schlüsselverein bot jedoch hierzu wenig Aussicht. Das lag hauptsächlich in der Bestimmung, daß die Anzahl der Mitglieder, wie bereits gesagt, nur eine beschränkte sein sollte, und daß der Eintritt von Neuhinzutretenden abhängig war von den sich darbietenden Vakanzen. Dann aber verfolgte der Verein nur einseitige Interessen, die nicht im Geschmack eines jeden lagen. Im Liszt-Kreis war es nicht viel anders; die Pflege und das Studium der Musik verdrängte alle anderen, wenn auch mit ihr verwandten Bestrebungen. Das Bedürfnis nach Schaffung eines Kreises, wo sich alles, *Kunst und Literatur*, zu einem *Ganzen*, einem Gemeinsamen vereinigen sollte, trat mehr und mehr zutage. Die Idee, eine derartige Vereinigung zu gründen und in zwanglosem Verkehr miteinander gemeinsame Interessen zu pflegen, ging ihrer Verwirklichung entgegen, und so gab denn im November 1854 Hoffmann v. Fallersleben, jedenfalls auf Anregung Liszts, Anlaß zur Gründung einer kunstwissenschaftlichen Vereinigung, die nach erfolgter Konstituierung den Namen:

RICHARD WAGNER ALS VOLKSREDNER 1848.
Nach einer Lithographie im Genelli-Zimmer des „Goldenen Adlers" in Weimar.

Neu-Weimar-Verein annahm. — Das hier nun Folgende ist zunächst dem Schriftenmaterial des Neu-Weimar-Vereins, seinem Album und Beilagen entnommen, das pietätvoll im Liszt-Museum Aufbewahrung gefunden hat und dessen Einsichtnahme von dem Kuratorium der Liszt-Stiftung (namentlich vom Hofrat Dr. Obrist) dem Verfasser gütigst gestattet worden ist. Ebenso sind in Ergänzung hierzu Notizen und Angaben aus dem Werke: „Mein Leben", Hoffmann v. Fallersleben Band VI, benutzt.

* * *

In großen schwarzen Karton eingekapselt, trägt das in roten Einband gefaßte Album die goldene Aufschrift: „Album des Neu-Weimar-Vereins". In losen Blättern zerstreut, finden sich Originalbeiträge zur „*Laterne*" von



EIN TITELBLATT DER „LATERNE".
Aus dem „Liszt"-Museum in Weimar.

Cornelius, Hoffmann v. Fallersleben, Pohl, Hans v. Bronsart u. a. vor. „Die Laterne" war ein humoristisch-satirisches Witzblatt, zu dem die Mitglieder Beiträge lieferten; redigiert wurde es von Cornelius, später von Raff, zeitweise von Hoffmann v. Fallersleben und zirkulierte in geschriebenen Heften; einige davon sind unter den vorliegenden Blättern noch vorhanden. Das Mitgliederverzeichnis, das Kassenbuch und das Fremdenbuch vervollständigen nebst einer dicken Lage goldumränderten Papiers den Inhalt des Albums. Diese Blätter, zum Teil leer, schienen zur Aufnahme der Porträtzeichnungen der jeweiligen Mitglieder des Vereins bestimmt zu sein. Meister *Preller*, der Odysseemaler, hat eine Anzahl solcher geliefert, die unbegreiflicherweise dem Album entnommen und dem Großherzogl. Museum zu Weimar einverleibt sind. Das Fremdenbuch, in schlichtem, einfachen Quarteinband, weist die persönlichen Eintragungen der den Verein besuchenden Gäste auf. Diese Eintragungen sind lückenhaft. In den Jahrgängen 1855—1858, 1862—1865 leuchten uns die charakteristischen Namenszüge von *Otto Roquette*, *Anton Rubinstein*, *Dawison*, *Tichatschek*, *Sivori*, *Alfred Meißner*, *Alexander Dreyschock*, *Wilhelm Stade*, *Franz Dannecker*, *Fr. Hebbel*, *Berthold Auerbach*, *Rudolf Benfey*, *Müller-Hartung*, *Camillo Sivori*, *Belloni*, *Rietschel* u. a. ganz besonders entgegen. Wehmut ergreift den Beschauer beim Blättern des Buches — Poesie und Kunst weht aus den Schriftzügen der nun Dahingegangenen, die in den Tagen ihrer Triumphe und ihres Glanzes hier zu Gaste waren.

Dem Album ist ein Stoß ebenfalls loser Blätter beigegeben, teils Protokolle über die Sitzungen enthaltend, teils Schreiben, Briefe und Zirkulare, die von dem regen Treiben der Vereinsbrüder Zeugnis ablegen. Die Partitur der Lisztschen Komposition des Vereinsliedes vervollständigt das Schriftenmaterial. Diesem ist das nun Folgende entnommen.

Am 17. November 1854 erließ Dr. Richard Pohl, von Hoffmann v. Fallersleben beauftragt, ein Rundschreiben an die in Betracht kommenden Personen, das also lautete: „Es ist von mehreren Seiten der Wunsch ausgesprochen worden, daß die *mit und durch Liszt näher Bekannten und Befreundeten* einen Versammlungsort wählen möchten, an welchem sie zu besonderen Zeiten sich zusammenfänden, um einer öfteren, regelmäßig wiederkehrenden *Vereinigung* sicher zu sein und dadurch zugleich *eine Zentralisation gemeinsamer Bestrebungen* zu erzielen" usw.

Infolge dieses Rundschreibens fand am 20. die erste und gleich darauf am 27. Dezember eine zweite Zusammenkunft im „Russischen Hofe" statt, denen am 31. Dezember, zufolge einer Einladung Liszts, eine dritte auf der Altenburg folgte. Diese Silvesterfeier bei dem Meister war recht fröhlich. In den drei Zimmern des oberen dritten Stockes hatte man sich versammelt. An langgedeckter Tafel nahmen die Gäste Platz und wurden von dem liebenswürdigen Wirt willkommen geheißen. Ein Essen leitete die Silvesterfeier ein. Neben den Reden, Scherzen und Toasten, die zu Ehren des Tages gehalten wurden und die ihn verschönten, ist der von Hoffmann v. Fallersleben ausgebrachte Trinkspruch der bemerkenswerteste; er lautete:

Das Vergeßne wieder aufzufrischen,
Bin ich so frei etwas aufzutischen;
Gern will ich aus unserem Weimar-Leben
Liebesgaben zum Besten geben,
Doch will ich mit diesen meinen Gaben —
Wohlgemerkt! — keinen zum Besten haben.
Ein fröhlich Herz
Verwandelt gern den Ernst in Scherz;
Doch aus dem Scherze Ernst zu machen
Und sich zu ärgern, statt zu lachen:
Das paßt für Philister allein,
Und die können doch nicht unter uns sein.

Weimar ist eine schöne Stadt,
Die ein Theater und viele Vereine hat,
Drei Droschken, zwei Zeitungen, ein Sonntagsblatt,
Und wenn sie manches auch nicht hat,
Doch vieles in Sicht hat:
Gasbeleuchtung, um einigermaßen
Zu erhellen die krummen Straßen,
Besseres Pflaster, um bei Sonnenschein
Nicht zu brechen Hals und Bein,
Eine Bank von Quadern, nur der Künstler wegen,
Ihre Kapitalien drin anzulegen,
Eine Goethestiftung, und allerhand
Zu Nutz und Frommen fürs Vaterland.

Hier also in diesem Weimar hat sich zugetragen,
Daß in den letzten Herbstestagen
Wie über Nacht
Ein blühender Frühling ist erwacht:
Der Laune Zeitlosen,
Der Gemütlichkeit Rosen,
Des Witzes Jelängerjelieber und Immergrün,
Und was sonst für Blumen blühn
In des Geistes großem Feld,
Des Menschen eigentlicher Welt —
All diese Blumen, Kräuter und Pflanzen,
Haben sich vereint zu einem Ganzen,
Dem zwar kein Stand noch ward gegeben,
Aber mehr als Name ist sein Leben.

Ich will nun die einzelnen Blumen pflücken,
Um den heutigen Tag damit zu schmücken.
Sie mögen erscheinen ganz ungezwungen,
Die großen und kleinen, die alten und jungen.

In der heitersten und fidelsten Stimmung wurde das alte Jahr beschlossen und das beginnende begrüßt. Das erste Werk der fröhlichen Gesellschaft im neuen Jahre — am 1. Januar 1855 — war die Konstituierung des Vereins zur Zentralisation gemeinsamer Interessen. Wenn nun auch bereits in den vorhergegangenen Monaten dieserhalb Zusammenkünfte stattgefunden hatten, so war doch noch nicht die feste Basis gefunden, auf der sich der geplante Verein aufzubauen hatte; sie und die näheren Bestimmungen wurden erst in der genannten Silvesterfeier auf der Altenburg festgestellt. Zum Präsidenten (permanenten) wurde Meister *Liszt*, zum Vizepräsidenten *Hoffmann v. Fallersleben*, zum Geschäftsführer der Musikschriftsteller *Ferdinand Schreiber* ernannt. Ueber die Benennung des Vereins erhoben sich lebhafte Debatten. Das geht hervor aus einem losen mit Bleistiftnotizen bedeckten Blättchen, das dem Vereinsalbum beiliegt. Nach vielfachen Vorschlägen wird der von Hoffmann gemachte angenommen und die neue Gründung, wie schon gesagt, „*Neu-Weimar-Verein*" getauft. Interessant sind die an dem Abend gemachten Deutungen der Buchstaben N(eu) W(eimar) V(erein). *Cornelius* deutet: N(ur) W(eise) V(erdienste), Kammermusiker *Ritter:* N(apoleon) W(esuv) V(iolinspiel) und *Singer:* N(icht) W(ie) V(iele). Musikdirektor *Montag:* N(ach) W(ie) V(or), Musikdirektor *Stör:* N(eid) W(ird) V(erbannt), *Pruckner:* N(eues) W(ird) V(erlangt) und *Hoffmann v. Fallersleben:* N(ova) W(imaria) V(incet). Das Vereinssiegel, dessen Holzstock im Liszt-Museum aufbewahrt wird, erhält nach den vorgenannten und angenommenen Vorschlägen die zu einer Initiale verschlungenen drei Buchstaben NWV in einem ovalen Lorbeerkranz. Die ausgefertigten Diplome und vielfache Schriftstücke weisen dies Siegel auf. Die Feststellung der Statuten kam in der angeheiterten Silvestergesellschaft nicht zustande, dafür entwirft der jederzeit lieder- und schlagfertige Hoffmann v. Fallersleben als Grundlage zwölf in Distichen zusammengefaßte Gebote des Neu-Weimar-Vereins, die ihrer Originalität halber umstehend wiedergegeben seien:

Liszts Randglossen zur Literatensteuer in Weimar. Blatt aus der „Laterne".

Rietschels Anmerkung zur Literatensteuer in Weimar. Blatt aus der „Laterne".

Eckermanns Ankunft im Elysium. Gespräch mit Göthe:

Die beiden letzten Seiten der Nummer der „Laterne", die sich mit der geplanten Literatensteuer in Weimar beschäftigt.

Zwölf Gebote des Neu-Weimar-Vereins:

§ 1. Zweck des Vereins sind wir, wir wollen uns suchen und finden
Und mit dem Einen Zweck haben wir Alles bezweckt.

§ 2. Weil an den Raum und die Zeit in der Welt ist Alles gebunden,
Binden wir billig uns auch wenigstens streng an die Zeit.

§ 3. Montag Abend um acht verpflichtet sich jeder zu kommen.
Ueber das Wo wird alljährlich gefaßt ein Beschluß.

§ 4. Und so wie Eine Sonne die Welt beleuchtet und wärmt,
Soll ein einziger Stern unsere Sonne nur sein.

§ 5. Aber die Sonne, genannt Vorsteher, vermag doch nicht Alles:
Darum steht ein Geschäftsführer zur Seit' ihr als Mond.

§ 6. Unsere Zahl soll sein womöglich ohne Beschränkung,
Ausgeschlossen jedoch ist der Beschränkte mit Recht.

§ 7. Will man die Mitgliedschaft des Vereins erlangen, so soll das
Nur auf folgende Art künftig und immer geschehn.

§ 8. Melden kann man sich nie, für Jeden ist nötig ein Vorschlag,
Ferner bedarf's dann zwei Drittel der Stimmen zum Ja.

§ 9. Vierzehn Tage hindurch wird reiflich erwogen die Sache,
Endlich erfolgt ein Nein oder ein freudiges Ja.

§ 10. Bleib Alt-Weimar für sich, wir bleiben für uns und es ist uns
Jeglicher Heimische fremd, aber willkommen der Gast.

§ 11. Altes gibt es genug, wir hoffen was Neues in Weimar,
Darum haben wir Neu-Weimar-Verein uns genannt.

§ 12. Wenn wir's finden in uns, so wird es sich finden in Weimar,
Und frisch, fröhlich und frei können wir lange bestehn.

Die Tendenz des Vereins geht aus den 12 Geboten deutlich hervor: Unter Leitung eines Oberhauptes Zusammenführung aller Kunst- und kunstverwandten Kräfte zu zwangloser Aussprache in einem gemütlichen Verkehrsheim; jedoch nur für solche, die auf Kunst- und kunstwissenschaftlichem Gebiete sich Verdienst und Bedeutung erworben haben. Weiter: Gründung einer, dem einseitig nur wissenschaftlichen Zwecken huldigenden Schlüsselverein gegenüberstehenden Vereinigung, in der Kunst, Literatur und Wissenschaft im freien Verkehr harmonisch miteinander sich verbinden sollten.

Mitglieder des Vereins bei dessen Gründung waren: Dr. *Franz Liszt*, *Hoffmann v. Fallersleben*, die Musikdirektoren *Karl Stör* und *Karl Montag*, die Mitglieder der Hofkapelle *Edmund Singer*, *Bernhard Coßmann*, *Alexander Ritter* und *Johann Walbrül*, die Musiker *Hans v. Bronsart*, *Peter Cornelius*, *Dionysius Pruckner*, *Ferdinand Schreiber* und *Eugen v. Soupper*, Dr. *Richard Pohl*, Dr. *Josef Rank*, Dr. *Oskar Schade*, *Joachim Raff* und Hofschauspieler *Eduard Genast;* im ganzen achtzehn.

Als Versammlungsabend wurde, wie vorgeschlagen, der Montag bestimmt und als Vereinslokal der „Russische Hof" Zimmer No. 15. Um die Mitglieder noch mehr an die Vereinsabende zu fesseln, wurde das oben bereits erwähnte Witzblatt „Die Laterne" gegründet. Auf *Joachim Raff* fiel die Wahl zum Redakteur. Im Druck sollte das Blatt nicht erscheinen, sondern handschriftlich angefertigt sollte es an den Vereinsabenden verlesen werden. In der Laterne konnte jeder ungetrübt sein Licht leuchten lassen.

So waren denn am Gründungstage die Vereinsämter alle untergebracht und man segelte mit den besten Hoffnungen für ein ferneres Gedeihen des Unternehmens in das neue Jahr 1855 hinein, das sich gut anließ. Als neue Mitglieder hatten sich eintragen lassen die Maler Professoren *Friedrich Preller* und *Sixtus Thun*, der Hofschauspieler *Heinrich Grans* und die Musiker *Rudolf Viola* und *Alexander Winterberger*. Recht erfreulicher Natur war die Zusammensetzung der verschiedenen Elemente in der Neugründung. Außer der stark beteiligten Musik war auch die Bühne, das Schauspiel, die Malerei und namentlich die Literatur durch fünf Schriftsteller vertreten — also eine gute Wurzel gelegt, die ein ersprießliches Gedeihen des Vereins verhieß.

Das Gründungsfieber pulsierte in lebendigen Schlägen in den Herzen der neuen Mitglieder und vereinigte sie des öfteren in dem Versammlungslokal des Russischen Hofes.

(Fortsetzung folgt.)

Unsere Künstler.

Anna von Mildenburg.

FAST zwölf Jahre lang ist Anna von Mildenburg Mitglied der Wiener Hofoper gewesen, ehe sie sich entschloß, zu einem internationalen Publikum zu sprechen. Wohl hat sie einigemal in Bayreuth gesungen, Kundry und Ortrud, und die, die sie dort gehört, stellen sie über alle andern Vertreterinnen dieser Partien in den letzten Jahren. Sonst aber ist sie, die von zarter Gesundheit und großer persönlicher Zurückhaltung ist, von Wien nur wenig fort gewesen — sang sie doch einmal wo anders, wie z. B. vor wenigen Jahren in London, dann freilich entfachte sie Begeisterung.

Nun aber soll sich das Leben der Künstlerin von Grund auf ändern. Vielleicht ist es ihre eheliche Verbindung mit



ANNA v. MILDENBURG ALS ORTRUD.
Mertens, Mai & Co., k. k. Hofatelier, Wien.

dem geistreichsten Wiener Schriftsteller, mit Hermann Bahr, die ihr den Gedanken eingegeben hat, nun einmal vor ein fremdes Publikum in allen ihren großen Rollen hinzutreten. Vielleicht fühlt sie, gleichsam die stolzeste Blüte der Mahler-Aera, sich unter den neuen Verhältnissen in der Wiener Hofoper nicht an ihrem Platz. Endlich spricht man von einem neuen und interessanten Experiment: die Künstlerin will nicht nur als Sängerin, sondern auch als Schauspielerin wirken, will die Hofmannsthalsche Klytämnestra spielen, vielleicht auch die Frau Alving. Und wer sie kennt, weiß, daß es ihr nicht mißglücken wird.

Anna von Mildenburg war noch ein blutjunges Ding, als sie, eine gebürtige Klagenfurterin, zugleich mit Gustav Mahler von Hamburg nach Wien kam. Zunächst schätzte man die Stimme an ihr — ein gewaltiges Riesenorgan, die Orchestermassen sieghaft übertönend, und ein rassiges temperamentvolles Darstellungstalent. Das war damals noch Rohmaterial. Wie hat sich alles im Lauf der Jahre verfeinert!



ANNA v. MILDENBURG ALS KLYTAEMNESTRA.
Hofatelier Victor Angerer, Wien.

Das Seelische in der Musik — das ist es, das heute in den wundervollen Gestalten der Mildenburg vorherrscht, das sie zu einer Wagner-Darstellerin gemacht hat, wie die deutsche Bühne kaum eine zweite besitzt. Man sehe sich ihre Isolde an. Sie fährt unter den Hohnreden des jungen Steuermannes von ihrem Lager auf und schon liest man ihr die Tragödie von den blassen Zügen ab: die Liebe zu dem Manne, von dem sie sich verraten glaubt. Sie tobt nicht herum, sie schreit nicht, sie trägt ihren Schmerz in sich, der zu groß ist, um nach außen zu dringen. Wenn sie aber dann losbricht: „Nun leb wohl, Brangäne — grüß mir Vater und Mutter", dann weiß man, daß dies eine Todgeweihte ist, für die es kein Leben mehr gibt. Und so geht sie mit der Extase des Sterbenwollens ins Leben und in die Liebe hinüber, die dann doch der Tod ist für sie.

Klytämnestra — in dieser Figur liegt vielleicht Anfang und Ende der Mildenburgschen Kunst. Gluck und Strauß, zwei ganz verschiedene Gestalten in einem Namen. In der „Iphigenie in Aulis" gibt sie eine wunderbare Niobe-Gestalt. Wie sie ihr Kind in die Arme schließt, da sie von der geplanten Opferung hört, wie sie sich vor Achill niederwirft, um Schutz von ihm zu erflehen — das gehört zu den ergreifendsten Aeußerungen der Mutterliebe überhaupt. Dagegen nun die Straußsche Klytämnestra! Hier gibt sie — man darf den anachronistischen Ausdruck wohl gebrauchen — den Typus der Morphinistin. Dieser Körper ist in Ausschweifungen und Lastern zerfallen, wird nur durch den Purpur sozusagen zusammengehalten. Die dürren, ringgeschmückten Finger vermögen den Stab nicht mehr zu halten. Die schweren, müden Lider fallen über den Augen zu. Nur ein Stammeln dringt mehr über die gierigen aufgeworfenen Lippen. *Angst* — das ist alles, was sie noch fühlt, eine Angst, die sie zuweilen noch königlich beherrschen kann, die sie aber zerfrißt, die sie gefällt hat, lange ehe das mörderische Beil Orests es tat.

Soll man noch von der großartigen Ortrud reden, die die Mildenburg auch in diesem Jahr in Bayreuth gesungen hat? Dieser machtvollen Verkörperung der Finsternis, die zugleich die einzige ist, die Lohengrins göttliches Wesen erkennt, weil sie, wie er, vom Ueberirdischen stammt, nur aus dem Reich der Nacht, während er aus Glanz und Wonnen herkommt? Man müßte noch von vielen andern ihrer Gestalten sprechen, ihrer Leonore und Donna Anna, ihrer Minneleide in der „Rose vom Liebesgarten" und ihrer Delila. Und immer noch ließe sich ihr Wesen und ihre Art in einem kurzen Aufsatz nicht erschöpfen.

Denn das ist vielleicht das stärkste an der Mildenburg: daß man den Menschen, den geistig arbeitenden, tief gebildeten aus jeder ihrer Gestalten herausspürt. Daß sie so gar nichts zu tun hat mit der üblichen Primadonnenschablone, die sich's an Beifall und Jubel der Menge genügen läßt. Man macht ihr zuweilen den Vorwurf, daß sie eine eigentliche Gesangskünstlerin nicht sei, daß sie über manche Gesetze der Technik und Tonbildung hinweggehe zugunsten des Ausdrucks. Das mag wohl sein. Aber eine solche Ausnahmsbegabung darf wohl einmal ein Ausnahmsgesetz für sich aufstellen, darf es verlangen, nach sich selber gewertet zu werden. Denn niemals hat die Mildenburg für ihren persönlichen Triumph etwas verlangt. Immer steht sie ganz im Rahmen des Kunstwerkes drin, aber durch die Kraft ihres Temperamentes alles belebend und erleuchtend, alles Seelische über den billigen Erfolg des Materials stellend, eine edle unvergeßliche Gestalt.

Wien. **L. Andro.**

Aus dem Musikleben Londons.

Bei einer Rückschau auf die musikalischen Ereignisse Londons im vergangenen etwa dreivierteljährigen Zeitabschnitt tritt vor allem ein Ereignis in die Erinnerung, das geradezu als Markzeichen in der Musikgeschichte Englands dasteht, oder mindestens als ein solches von „berufener Seite" angesehen wird. Alle Welt weiß, und wir hatten Veranlassung, wiederholt an dieser Stelle darzutun, unter welch kläglicher Dürre individuell empfindenden Kunstschaffens auf dem Gebiete der Tondichtung die Insel leidet, wie gering die Zahl produktiver Künstler ist, die sich einen Namen gemacht haben und daß fast ausnahmslos auch die Werke der wenigen, die zu Lebzeiten Anerkennung gefunden, mit dem Geist ihrer Schöpfer in die ewige Ruhe dahingegangen sind. Dieser Zustand muß natürlich entmutigend auf alle wirken, die sich berufen fühlen, als Tondichter das Wort zu ergreifen. Ja, viele sind in der Tat berufen, aber nur wenige auserwählt. Und zu diesen Auserwählten zählt, oder



ANNA v. MILDENBURG ALS ISOLDE.
Mertens, Mai & Co., k. k. Hofatelier, Wien.

richtiger vielleicht gesagt, dieser Auserwählte ist: *Edward Elgar*. Kaum ein Moment wohl könnte den Mangel einheimischer Musikheroen besser charakterisiert haben, als gerade der Jubel, mit dem Elgars jüngstes Werk, seine Symphonie, hier aufgenommen worden ist. „Also endlich, endlich ist er da, der Retter Englands, ein Sohn der eigenen Erde, der Geist, der für die Nachwelt geschaffen hat." Das etwa war der Refrain aller Lobeshymnen, die mit vollen Lungen über das Werk gesungen wurden. Man vergißt dabei jedoch, bewußt oder unbewußt, daß es nicht das erste Mal ist, daß man einen Heroen mit Lorbeeren, vielen schönen Reden und jubelnden Freudeausdrücken beglückte, um bald darauf wieder in Verzweiflungsstimmung zu fallen. Mehrere dutzend Male ist die Symphonie inzwischen zur Aufführung gelangt, und zwar unter Leitung verschiedener Dirigenten, darunter Nikisch, Richter, Landon Ronald, Wood und Elgar selbst; und was mehr noch sagt, auch das *Ausland* hat das Werk adoptiert, wo es in mehreren Staaten und Weltteilen zahlreiche Aufführungen erlebte. Berichten zufolge mit warmer Teilnahme. Diese Tatsachen sind sicherlich erfreulich. Elgar ist im allgemeinen nicht gerade glücklich mit seinen Schöpfungen gewesen. Viele haben eine sofort ablehnende Haltung gefunden, leichtere Orchesterwerke sowohl wie Vokalkompositionen. Am besten zeigte er sich zweifellos in seinen großzügigen Orchesterwerken, und unter diesen bildet ohne Frage sein letztes Opus das Meisterstück. Es ist in der Form ganz im Geist der großen konventionellen Symphoniekompositionen geschrieben. Ein poetischer Grundgedanke hat dem Komponisten, Elgars eigenen Mitteilungen zufolge, bei dem Werke nicht vorgelegen, es ist vielmehr in durchaus formalem Stil gehalten. Bildet nun auch der Erfolg dieses Werkes im Urteil der Optimisten einen glücklichen Wendepunkt im englischen Musikleben, so ist dies keineswegs das einzige Ereignis, das diesem Optimismus Berechtigung zu geben scheint. Die „home-grown"-Komponisten treten mehr und mehr in die Front. Es gärt und brodelt sozusagen im Konzertsaal, obgleich sich das Publikum englischem Können gegenüber im allgemeinen recht skeptisch gestimmt fühlt. Es fehlt ihm eben noch der Glaube, daß nach jahrhundertelangem Brachliegen des produktiven Schaffensbodens wirklich beachtenswerte Früchte darauf gedeihen könnten. Instinktiv oder gewohnheitsgemäß sagen dem englischen Publikum zweifellos die exotischen Früchte besser zu. Versuche, diese Geschmacksrichtung quasi per force zu ändern, müssen natürlich fehl schlagen. Und so darf es denn nicht wundernehmen, wenn die Bemühungen *Beechams* und des neuen nach ihm benannten „Beecham Orchestra", vornehmlich einheimische Komponisten zu Worte kommen zu lassen und zu fördern, nicht das gewünschte Interesse finden.

Dies aber und vieles andere wird aber bald anders werden, sofern sich die Prophezeiungen einer wunderverheißenden Dame erfüllen sollten. „Ich glaube, daß wir in nicht zu ferner Zeit die Welt in Erstaunen versetzen werden, und, was noch mehr und noch besser ist, daß wir über uns selbst erstaunen werden." Das nämlich ist die kühne Voraussage einer auch in Deutschland bekannten Komponistin, *Ethel Smyth*, deren Oper „Das Strandrecht" (The Wreckers) vor einigen Jahren unter Nikisch die Uraufführung in Leipzig erlebte und die in letzter Saison zum ersten Male hier, in „His Majesty's Theatre", auf die Bühne gebracht wurde. Die englischen Wagner, Strauss, Reger, Debussy usw., werden mit der Zeit nun schon kommen!

Wie aber steht es vorerst noch in Wirklichkeit mit der Oper? Der Beschluß der Leitung der „Covent Garden Oper" im vorigen Jahre, in Zukunft keine Opern mehr in Englisch zur Aufführung zu bringen, ist mit dem Mangel an Interesse des Publikums und damit an finanzieller Unterstützung bei Aufführung der englischen Bearbeitung des „Ringes" und Opern englischen Ursprungs begründet worden. Daß selbst der „englische" Ring keine besondere Anziehungskraft auszuüben vermag, zeigt eben klar, daß diejenigen Kreise, die der Oper überhaupt Interesse entgegenbringen, zu kosmopolitisch sind, englischen Bearbeitungen ihr Wohlwollen zu bezeugen oder zu voreingenommen und mißtrauisch, Premieren englischer Schöpfungen beizuwohnen. Erfreuen sich doch die Saisons der *deutschen*, *italienischen* und *französischen* Oper regelmäßig eines Besuchs, der nichts zu wünschen übrig lassen kann. Und was von Covent Garden gilt, gilt auch von den anderen Operngesellschaften, die danach streben, die Oper in England populär zu machen und ihr ein Heim zu verschaffen. Alle Bemühungen nach dieser Richtung sind bisher fehlgeschlagen. Es fehlt eben „nur" an der Unterstützung eines zahlenden Auditoriums, selbst bei populären Preisen, um dem Gedanken einer „British Grand Opera" Verwirklichung verschaffen zu können. Die Musik ist nicht lebens- oder mindestens entwicklungsfähig in einem Lande, solange sie sozusagen nur aristokratischer Besitz ist und das „Volk" sich nicht in breiteren Schichten an den klassischen Werken unserer Tondichter zu erbauen vermag. Die immerhin ganz beträchtlichen Fortschritte, die Englands und insbesondere Londons Musikleben in den letzten Jahren trotzdem gemacht hat, sind in erster Linie der Tatkraft anglisierter Ausländer, insbesondere *Deutscher*, zu verdanken. — Elgars Werk war nun keineswegs das einzige Ereignis im abgelaufenen Konzertjahre, das besonderer Erwähnung in einem gedrängten Bericht heischt. *Delius* hat sich in seinem neuen Opus „Mass of Life", für Orchester, Chorus und Solostimmen, bearbeitet nach einem ins Englische übersetzten Textvorbilde aus Nietzsches „Also sprach Zarathustra" die Aufgabe gestellt, Nietzsche musikalisch zu illustrieren. Sicherlich keine leichte Aufgabe. Und ob er dabei erfolgreich gewesen ist, ist mindestens eine offene Frage. Delius' Musik ist eben reicher an überraschenden und doch logischen Modulationen und feinen Auflösungen als an schrillen, nervenerregenden Dissonanzen, die sicherlich besser zum Geiste der Dichtung paßten. — Zu einer fröhlichen Satire auf den Sturm- und Drangstil in der Musik hat sich *Charles Stanford* in seinem Werke „Ode to Discord" für Orchester, Gesangssoli und Chor, veranlaßt gesehen, das mehrere Male aufgeführt wurde. Der dem Werk zugrunde liegende Text bietet reiche Mittel zur Inspiration für eine satirische Bearbeitung. Wie immer man aber über die Berechtigung zu einer Parodie auf die moderne Schule in der Musik denken mag, Stanford hat es verstanden, uns in feinem schalkhaftem Humor ein halbes Stündchen köstlich zu amüsieren. Pikante Würze erhielt dieser Humor durch die Verwendung einiger neuer, das Orchester „vervollständigender" Instrumente, wie Hydrophone, Tamburone Bombastico, und Contrabaß Macaroon. Die Orchestrierung und Bearbeitung des Werks ist trefflich. Daß es natürlich an verbotenen Fortschreitungen, unaufgelösten und krassen Dissonanzen und sonstigen „Effekten" nicht mangelt, bedarf keiner weiteren Hervorhebung. Einigermaßen komisch nur mutet es an, daß man diesen Hochgesang gerade in England singt. Das, dünkt uns, ist die Satire auf die Satire. — War *Max Reger* bislang so gut wie gänzlich ignoriert worden in England, so hatten wir in diesem Sommer das Vergnügen, ihn erstmalig persönlich in unserer Mitte zu sehen und gleich zwei Reger-Konzerte zu haben. Der ihm bei diesen Gelegenheiten, einem Orchester- und einem Kammermusik-Konzert, zuteil gewordene Empfang läßt versprechen, daß die zahlreichen Schöpfungen dieses Meisters in Zukunft reichlicher auf unseren Programmen anzutreffen sein werden. Was von Reger gilt, trifft auch auf *d'Indy* zu. Auch von diesem Komponisten sind bisher verhältnismäßig nur wenig Werke hier aufgeführt worden, und auch er hielt seinen erstmaligen Einzug in London, seine Orchester-Trilogie Wallenstein (Wallensteins Lager, Max und Thekla, und Wallensteins Tod) dirigierend. Ein großzügig angelegtes Werk, das den Komponisten aber kaum in seiner heutigen Größe zeigt und den „modernen" d'Indy, wie wir ihn in einigen seiner neueren Werke kennen, z. B. „Jour d'Eté à la Montagne", das kürzlich bei anderer Gelegenheit seine erste Aufführung in England fand, nicht charakterisiert. Der dem Künstler zuteil gewordene Empfang war über alle Maßen enthusiastisch. — Viel besser bekannt als d'Indy oder irgend ein anderer Tondichter der modernen französischen Schule ist *Debussy*. Seine diesjährige Anwesenheit in London wurde warm gefeiert. Die „Société des Concerts Français" veranstaltete ihm zu Ehren ein Konzert; seine persönliche Anwesenheit bei einem Tags darauf veranstalteten Symphoniekonzert in Queenshall bildete das Hauptereignis des Abends, und zur gleichen Stunde fand ihm zu Ehren ein drittes Konzert in anderen Räumen statt. Debussy ist ohne Frage der Eigenste unter den Eigenen der modernen französischen Schule. Der Reiz, die Schönheit der Debussyschen Musik liegt zum größeren Teile in ihrer Mystik, diese subtrahiert, bliebe nicht allzuviel, das uns gefangennehmen würde. Am zahlreichsten zur Aufführung gelangt hier sein L'après-midi d'un faun, welches Werk er persönlich dirigierte, desgleichen seine drei Nocturnes für Orchester: Nuages, Fêtes und Sirenes. Doch sind auch seine andern Orchesterwerke, seine Quartette, Klavierwerke und Lieder regelmäßige Erscheinungen auf den Programmen. Jüngst auch gelangte seine Oper „Pelleas und Melisande" erstmalig in England zur Aufführung und zwar gegen alles Erwarten mit durchschlagendem Erfolge.

Von sonstigen Gästen ist noch zu nennen *Jean Sibelius*, der zwei seiner bedeutendsten Werke, seine Tongedichte „En Saga" und „Finlandia" dirigierte. Das erstere insbesondere, ein Werk von wirkungsvoller Farbengebung und Orchestrierung, gibt uns ein charakteristisches Bild von der düsteren, schwermütigen Stimmung des Komponisten und dem Lande, dem er entstammt. Ferner *Kussewitzky*, der berühmte Kontrabaß-Virtuose, der sowohl wiederum in dieser Eigenschaft, wie auch als Dirigent auftrat, und *Mlynarski*. Neue Lorbeeren holte sich *Nikisch*, der den Londonern nahezu als einer ihrer Eigenen gilt. Er ist vielleicht hier der beliebteste und begünstigtste Dirigent. Und *Landon Ronald*, der „kommende Mann", als der er bislang angesehen wurde, ist nun ganz „da". Er hat den bereits vorhandenen ein neues Orchester, das „New Symphony Orchestra", hinzugefügt. Er ist nicht nur ein feiner Dirigent internationalen Rufs, sondern auch

ein noch viel versprechender Komponist. Die rein orchestralen Leistungen der Londoner Kapellen sind im allgemeinen überhaupt erstklassig und können sich ohne Frage den besten kontinentalen Orchestern würdig vergleichen.

Und nun in der *Solistenwelt?* Neben den ungezählten anderen haben uns auch viele mit ihrem göttlichen Zauber beglückt, deren Namen von jedem Musikfreunde längst mit Ehrfurcht genannt werden, als da sind vor allem: Kreisler, Thibaud und Kubelik (letzterer gab vier Konzerte), Pachmann, Pugno und Paderewski, Frau Carreño, Backhaus, Moritz Rosenthal. Nicht zu vergessen sind der treffliche Violinist Mac Millen, sowie Edgar Wollgandt. Ferner die Virtuosen-Pianisten Mark Hambourg und Kreutzer. Von Paris kam die Primadonna der Großen Oper, Alice Verlet. — Eine Ausnahme unter den Wunderkindern „scheint" Irene Enéri Garainoff zu sein, eine elf Lenze zählende Pianistin. Das gleiche gilt von dem elfjährigen Pepito Arriola und dem ungarischen Violinwunder Kalman Rév.

Unsere Darlegungen über englisches Kunstschaffen ergänzt und bestätigt auch der „glänzende Durchfall" einer englischen Oper „The Angelus" von *Dr. E. W. Naylor*, ein Werk, das sich in einem von der Firma Ricordi & Co. ausgeschriebenen nationalen Wettbewerb den (unter ungefähr fünfzig Einsendungen) ersten Preis von £ 500 holte, nebst der Bedingung der Aufführung durch die preisausschreibende Firma. Die Oper „Tess" von *Frederic d'Erlanger*, bearbeitet nach einer Novelle „Tess of the d'Urbervilles" des englischen Schriftstellers Hardy, hat halb nationalen Charakter; dieser Umstand trug jedenfalls zu ihrem Erfolg wesentlich bei. *B.*

Beethoven - Brahms - Bruckner - Zyklus und I. Deutsches Brahms - Fest in München.

WAEHREND der Spielzeit des Prinzregententheaters hat der *„Konzertverein"* unter Leitung *Ferd. Löwes* einen Beethoven - Brahms - Bruckner - Zyklus veranstaltet, in dem die sämtlichen Symphonien der beiden erstgenannten Meister zu Gehör kamen, während Bruckner mit seiner dritten, vierten, siebenten und achten vertreten war. Als ergänzende Werke hatte man die „Leonore No. 3", die beiden Ouvertüren und die geistvollen Haydn-Variationen von Brahms gewählt. Solistisch wirkten *Lamond* mit des gleichen Tonsetzers B dur-Klavierkonzert sowie *Marteau* und *Becker* mit dem Doppelkonzert für Violine und Cello von Brahms mit, das dank einer wahrhaft idealen Interpretation viel zugänglicher wurde, als bei früheren Gelegenheiten. Die entsprechende Verwertung einiger solistischer Vorträge erschien im Verlauf des Zyklus dankenswert, wenn es auch nicht recht ersichtlich war, warum nur Brahms und nicht auch Beethoven einer solchen Auszeichnung gewürdigt wurde. Eine Aufführung des Tripelkonzertes oder der seit Jahren aus den Konzertsälen verschwundenen Chorphantasie wäre im vorliegenden Falle nicht ungerechtfertigt gewesen. Die Programmeinteilung war im übrigen recht geschickt. Beethoven und Brahms wurde je ein ganzes Konzert gewidmet, außerdem wurden die „neunte" und auch die achte von Bruckner in dankenswerter Weise als abendfüllende Werke geboten. Die Bedenken, die man anfangs gegenüber der abermaligen Wiederaufnahme so vieler bekanntester Werke des Konzertrepertoires hatte erheben können, verschwanden angesichts der Tatsachen gar bald. Denn die Leistungen selbst überragten die bisherigen z. T. schon erlesenen Darbietungen des Konzertvereines noch um ein Beträchtliches. Ich will damit nicht behauptet haben, daß alle Sätze auf der gleichen Höhe der Ausgeglichenheit gestanden hätten, und daß neben manchen Zufälligkeiten auch kleine Versehen gar nicht hätten in Betracht gezogen werden können. Diese Unterschiede in den Wertungen kommen aber, zumal für die auswärtige Berichterstattung, gar nicht in Betracht gegenüber der wohltuenden Objektivität und ernsten künstlerischen Hingebung, die allen aufgeführten Werken in gleicher Weise zuteil ward. Um nur einiges aus der Reihe der unvergeßlichen Eindrücke, die ich gehabt, hervorzuheben, gedenke ich der vierten Symphonie von Beethoven oder der Pastorale, die mir beide bei aller Kraft ihrer Wirkung noch niemals in gleicher Weise als die reinsten Offenbarungen zartester und sonnigster Poesie erschienen sind. Zu der Eroica und der fünften gesellte sich die neunte, deren Soli durch *L. Heß* (Tenor), *A. Noordewier-Reddingius* (Sopran), *V. Fournier* (Alt) und *A. Heinemann* (Baß) in sehr schöner Weise vertreten waren. Der Chor war aus hiesigen Vereinen zusammengestellt und leistete Vortreffliches. Die Monumentalität der Persönlichkeit Löwes erwies sich stets, auch bei Brahms, wenn ich den Meister auch trotz des hier Geleisteten als Beethoven- oder Bruckner-Dirigenten noch höher einschätze. Charakteristisch für ihn ist unter allen Umständen die Lebendigkeit der Auffassung, die sich oft der idealen Improvisation nähert, und die vornehme Ruhe des Gestaltens. So kommt es bei ihm nie vor, daß bei aller Schärfe der rhythmischen Präzision und bei aller Straffheit der Tempi (auch bei Bruckner) der Tonausdruck oder die Phrasierung im einzelnen notleiden würde, wie es umgekehrt auch kaum denkbar wäre, daß die Ausarbeitung des Details bloß äußerer Effekte halber zu sehr in den Vordergrund treten könnte.

Die bedeutendste Tat Löwes war wohl die Aufführung von Bruckners achter Symphonie, die hier bis jetzt nur einmal und zwar unter Hausegger im Dezember 1900 gehört wurde. Dieses reifste Meisterwerk Bruckners, das in seinen gigantischen Ecksätzen auch den Ansprüchen eines strengen Formalisten genügen wird, erstand in einer Geschlossenheit und Pracht, die sich in entsprechender Weise von Satz zu Satz steigerte und die Ueberzeugung von neuem festigte, daß in ihm ein Größtes der ganzen symphonischen Literatur erschaffen worden. Die begeisterte Aufnahme, die übrigens alle vier Brucknerschen Symphonien fanden, möchte ich noch gerne konstatieren. Das reiche Ergebnis unserer Musteraufführungen in der Tonhalle stellt dem Konzertverein recht günstige Prognostika und läßt von seiner weiteren Wirksamkeit das Beste erhoffen. — Wie ich vernommen, ist ja nicht nur der kommende Winter, sondern auch der nächste Sommer mit großen Konzertveranstaltungen geradezu besetzt.

* * *

Es war wohl eine gewisse Absicht damit verbunden gewesen, daß sich die seit nunmehr etwa drei Jahren bestehende *„Deutsche Brahms-Gesellschaft"* gerade *München* als Ort für das zu Ehren ihres Meisters veranstaltete *erste deutsche Brahms-Fest* erwählte. Zweifellos war die bei aller ihrer Bedeutung doch mehr artistische und aus der Vergangenheit schöpfende Kunst Brahmsens bei uns natürlicherweise in den Zeiten etwas in den Hintergrund getreten, in denen so manche bedeutsame und rasch vorwärts drängende Bewegungen vom Münchner Konzertsaal ausgegangen sind. Aeußere und innere Umstände, wie zunächst die großstädtischen Ansprüchen entgegenkommende Verallgemeinerung des Konzertbetriebes, haben hier aber schon seit Jahren einen Wandel geschaffen und jedenfalls für den nötigen Ausgleich gesorgt. Der Ueberblick über die Konzertprogramme der beiden letzten Winter, der dem Brahms-Fest vorangegangene Beethoven-Brahms-Bruckner-Zyklus in der Tonhalle u. a. m. haben meines Erachtens vollauf erwiesen, daß Brahms, wenigstens als Orchester-Kammermusik- und Liederkomponist sicher die einem namhaften und eigenartigen Komponisten entsprechende Würdigung gefunden. Daß auch der produktive Einfluß seiner Kunst sich in München geltend gemacht, beweist neben *Reger* auch *W. Braunfels*, ganz abgesehen von der Richtung, die der Münchner *E. Boehe* neuerdings einzuschlagen scheint. Somit hätte es der Propaganda, wie sie z. B. die Festschrift vertreten, eigentlich gar nicht bedurft. Denn es wäre doch weder anzunehmen noch auch zu wünschen, daß das charakteristische und möglichst universale musikalische Leben der süddeutschen Metropole zugunsten irgendeines Meisters, und sei er der größte, eine Einschränkung erfahre.

Die auch von glänzendem äußeren Erfolge gekrönten sechs großen Konzerte sprachen für sich selbst. Das 100 Mann starke Orchester, an dessen Spitze Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach* stand, war aus dem Münchner *Tonkünstlerorchester* und namhaften Verstärkungen aus Meiningen, Köln, Gotha, Dessau, Würzburg, Krefeld und Dortmund zusammengesetzt. Nicht minder imponierend wirkte der klanglich und musikalisch hervorragende 245 Mitglieder umfassende *Gürzenich-Chor*, den die Stadt Köln dem Feste eigens zur Verfügung gestellt hatte. In den drei großen Chor- und Orchesterkonzerten kamen zur Aufführung: das seit der Trauerfeier für Hans v. Bülow (1894) nicht mehr gehörte „Deutsche Requiem", das deutsche Triumphlied, das Parzenlied, Schicksalslied, die vier Symphonien und die Variationen über den St. Antoni-Choral von Haydn. Musikalisch und technisch Tüchtiges leistete der Konzertmeister, Prof. *Bram Eldering* (Köln), mit dem Violinkonzert; Erlesenes bot, trotz einer vorübergehenden Detonation, *Maria Philippi* mit ihrer auswärts oft gewürdigten Wiedergabe der Rhapsodie (für Altsolo, Männerchor und Orchester). Steinbachs Bedeutung als Jünger seines Meisters erwies sich auch diesesmal aufs glänzendste. Insbesondere waren die Wiedergaben der reinen Instrumentalkompositionen den früheren, durch die Meininger Hofkapelle allenthalben vermittelten Musteraufführungen ebenbürtig, trotz jener gewissen Derbheit in dem Dynamischen und einer gewissen allzuscharfen Unterstreichung aller in Frage kommenden Akzente, die für Steinbachs Art nun einmal charakteristisch bleibt. Seltenes bot der Chor im Deutschen Requiem und dem Schicksalslied, dem wohl reizvollsten Chorwerk Brahmsens. — In den beiden Matineen riefen die vollendeten Liedervorträge Prof. *Messchaerts*, die Liebeslieder-Walzer (für vier Solostimmen und Pianoforte zu vier Händen) und sechs weitere Quartette für Solostimmen mit Pianoforte wohl die größte Begeisterung hervor. Als Ausführende sind hier *Tilly Cahnbley-Hinken*, Prof. *Messchaert*,

welch beide auch die Soli im Deutschen Requiem übernommen hatten, *Maria Philippi* und *George A. Walter* zu nennen. Die meisterlichen Klaviervorträge *Friedbergs*, der sich eine Reihe der schönsten und bekanntesten Stücke, wie z. B. die h moll-Ballade, die Es dur-Rhapsodie erwählt hatte, schlossen sich gleichwertig an. Auch das schwer zugängliche Klarinetten-Trio errang dank einer idealen Interpretation durch Friedberg und die Kammervirtuosen *K. Piening* und *C. Wiebel* einen vollen Erfolg. Sympathisch wirkte Prof. Elderings Vortrag der d moll-Violinsonate, tüchtig wurde das g moll-Klavier-Quartett von den Herren *Friedberg*, *Eldering*, *F. Klimmerboom* und *K. Piening* ausgeführt. Die Krone der Kammermusik-Veranstaltungen wurde wohl durch die klanglich pompös ausgearbeiteten Fest- und Gedenksprüche für achtstimmigen a cappella-Chor gebildet. Am wenigsten geglückt war für mein Empfinden das an einem Nachmittag eingeschobene Liederkonzert Dr. *L. Wüllners*. Bei aller Achtung, die man seinem großen Darstellungsvermögen jedesmal gerne zollt, vermißte man bei seinen Brahms-Liedern doch gerade das notwendige klanglich-musikalische Element. Am besten gelangen die vier ernsten Gesänge und eine Auswahl der schönsten deutschen Volkslieder. Das übrige Programm litt unter einer zu großen Gleichförmigkeit der Stimmungen. Wüllner wurde von *Coenraad v. Bos* begleitet. In den Matineen wirkte der feinsinnige Artur Smolian als Begleiter mit, im Deutschen Requiem war Prof. *F. W. Franke* an der Orgel tätig. Mit der Aufnahme, die die deutsche Brahms-Gesellschaft von seiten der Behörden gefunden, durfte sie wohl ebenso zufrieden sein wie mit den enthusiastischen Beifallsspenden des Publikums, das allerdings vorwiegend aus Fremden bestand, während sich die offizielle Musikwelt Münchens wohl auch vornehmlich aus Rücksicht auf die immer noch ungeklärten Orchesterverhältnisse von dem Feste ferngehalten hatte. **Willi Gloeckner.**



Düsseldorf. Die Oper „Elga" von *B. Lvovsky* hat im Stadttheater am 15. September die Uraufführung erlebt. Eine Oper ausgeprägt national-polnischen Charakters! Der in Prag geborene Komponist entnahm den bühnenwirksamen Stoff der *Grillparzerschen* Novelle „Das Kloster bei Sendomir", aus der bekanntlich auch Gerhard Hauptmann, der Dichter des Dramas Elga, schöpfte. Lvovsky hält sich jedoch lediglich an den Urstoff und begnügt sich in dem selbstverfertigten Libretto damit, die Liebestragödie in scharf umrissener Zeichnung, realistisch im Ausdruck, vorzuführen. Der erste Akt schildert das glänzende Fest, das Graf Starzenski seiner Gattin Elga zu Ehren veranstaltet. Mit den Gästen ist auch Oginski erschienen, Elgas Jugendfreund und Geliebter, von dem sie durch die Zwangsheirat mit dem reichen, älteren Grafen getrennt worden war. Sie verabredet mit dem Freunde ein Stelldichein in ihrem Gemache, gibt sich dem Festesjubel scheinbar mit wilder Leidenschaftlichkeit hin, singt und tanzt, bis sie erschöpft, ohnmächtig in des Gatten Arme sinkt und von ihm in ihr Zimmer geführt wird. Dort spielt der zweite, letzte Akt. Starzenski ist zu den Gästen zurückgekehrt, Elga aber erwartet mit banger Sehnsucht den Geliebten. Zu ihrer Bestürzung tritt der Graf nochmals bei ihr ein. Mit Mühe verbirgt sie ihre Unruhe und beschwichtigt sie des Gatten Befremden über ihr erregtes Wesen. Kaum hat sie dieser verlassen, da eilt Oginski in ihre Arme. In heißer Liebesglut vergessen beide den Schmerz über die lange Trennung, bis sie durch das Geräusch nahender Schritte aus ihrem Taumel erwachen. Starzenski, der den jugendlichen Gast im Saale vermißte, eilt, von Argwohn gepeinigt, herbei. Wieder gelingt es Elga, ihn zu täuschen und sein Mißtrauen zu entkräften, doch plötzlich fällt sein Blick auf den Vorhang, hinter dem sich Oginski verbarg. Dieser verrät sich durch eine Bewegung, der Graf ergreift die Waffe und tötet den Vernichter seiner Ehre im Zweikampf. Während Elga verzweifelt neben der Leiche zusammensinkt, steckt Starzenski das Zimmer in Brand und tilgt so die ihm angetane Schmach durch seinen und der Gattin Tod in den schnell um sich greifenden Flammen. — Zu dieser aufregenden Handlung schrieb Lvovsky eine warmblütige Musik, deren leichtflüssige Melodik und bewegliche Rhythmik für sich einnehmen und deren ehrliche Ausdrucksweise ein großes tondichterisches Talent offenbart. Die Leitmotive sind glücklich erfunden und kunstvoll verwertet. Schon die mit dem wuchtigen Schicksalsmotiv beginnende Ouvertüre zeigt den gediegenen Tonsetzer und mit dem Orchesterklang vertrauten Instrumentator; das Notturno vor dem zweiten Akt ist eine Glanznummer der Oper; Oginskis Liebeserguß, das Liebesduett, die prächtige Steigerung zum Finale sind äußerst wirksam und stellen Höhepunkte der Komposition dar. Das Trinklied ist nationales Eigentum der Polen. Die polnischen und kleinrussischen Tänze aber, die Lvovsky genial ungezwungen in die Handlung einfügte, und welche geschickt über die Schwächen des ersten Aufzuges hinwegtäuschen, verleihen der Oper einen besonderen Reiz. Diese kann freilich nur dann vollkommen wirken, wenn sie stilrein und sorgfältig inszeniert und einstudiert und in den drei Hauptrollen gut besetzt wird. Da diese Voraussetzungen hier zutrafen, so erzielte das Werk einen schönen Erfolg. Regisseur *Robert Leffler* sorgte für eine in allen Teilen vortreffliche Inszenierung, Direktor *Zimmermann* für die glänzendste Ausstattung; Kapellmeister *Alfred Fröhlich* schuf mit seinem Orchester eine Glanzleistung, der Chor sang mit Hingabe; *Helene Blumenthal* aber gab eine in Gesang und Spiel unübertreffliche Elga, *Robert Hutt* einen stimmglänzenden stattlichen Oginski, der Pole Dr. *Konrad v. Zawilowski* einen stolzen, ritterlichen Starzenski. Der Komponist wurde schon nach dem ersten Akte durch mehrmaligen Hervorruf ausgezeichnet und mußte am Schlusse der Vorstellung mit den Darstellern und dem Regisseur und Kapellmeister wiederholt vor der Rampe erscheinen. *A. Eccarius-Sieber.*

Stuttgart. Die Erwartungen, die sich an die Berufung von *Max Schillings* als Generalmusikdirektor und *Emil Gerhäuser* als Oberregisseur und Vortragsmeister für die Entwicklung unserer Oper in künstlerischem, fortschrittlichem Sinne geknüpft hatten, werden mehr und mehr Tatsache. Generalintendant *v. Putlitz*, der als Theaterleiter künstlerische Initiative mit den Forderungen der Praxis aufs beste zu verbinden weiß — sein mutiges Eintreten für die modern-dramatische Kunst ist bekannt —, hat in beiden Leitern unserer Oper die rechten Männer zu finden gewußt. Ein Streben, das nicht allein im Althergebrachten den Gipfel künstlerischer Betätigung sieht, sondern das auch *moderne* Probleme auf ihre Verwirklichung hin prüft, tritt immer offenkundiger zutage. Wir stehen vor einer neuen Don-Juan-Inszenierung, zu der der bekannte Vertreter neuer Kunst Prof. *Pankok* (der Zeichner unseres Titelblattes. Red.) Dekorationen und Kostüme entwirft; gewisse Prinzipien des Münchener Künstlertheaters sollen dabei mit der bestehenden Repertoire-Bühne in Einklang gebracht werden. Die „Tanzbilder", mit denen Stuttgart dem jüngst anwesenden Kaiserpaar und den übrigen Gästen etwas zeigen konnte, was diese verwöhnten Zuschauer sonst nicht zu sehen bekommen, haben szenisch, in Licht, Raum und Farbe glänzende Ergebnisse erzielt. Die Tänze, zu denen Hofkapellmeister *Band* eine entsprechende Musik geschrieben hat, haben Charakter und sind von starker Wirkung. Nun hat die Opernleitung wieder einen bedeutsamen Schritt nach vorwärts gemacht, indem sie den Genfer Professor *Jaques-Dalcroze* einlud, eine „Schule für rhythmische Gymnastik" an der Hofbühne einzurichten. Vom Gesamtkunstwerk ausgehend, sagt Jaques-Dalcroze, daß wohl Wort und Ton sich zu einer Einheit zusammengefunden haben, nicht aber die Gebärde. Die Verschmelzung der *Geste mit der Musik* fehle in den meisten Fällen völlig. Auf seinen Vortrag im Hoftheater haben sich sofort für den Unterricht 14 Damen und Herren vom Solopersonal, 30 vom Chor und 15 Ballettdamen gemeldet. Zu diesen drei Kursen tritt noch ein weiterer mit 27 Kindern. Der Genfer Professor organisiert den Unterricht zunächst selber; seine Schülerin, Frl. Steinwender, die *Max v. Pauer* für das Konservatorium verpflichtet hat, wird ihn dann weiterführen. Die Oberleitung hat Oberregisseur Gerhäuser. Auf die Ergebnisse dieses Kurses ist man sehr gespannt. (Wir kommen auf die Angelegenheit noch näher zu sprechen. Red.) Erfreulich ist der junge Nachwuchs an unserer Oper, auf den große Sorgfalt verwendet wird. In Frl. Ellmenreich hat die Bühne eine begabte jugendliche Kraft von hervorstechender Intelligenz gewonnen. Die Stimme (Sopran) bedarf noch weiterer Entwicklung. Der gleichfalls einer bekannten Theaterfamilie entstammende Albin Swoboda hat sich vorzüglich eingeführt. Sein schöner Bariton hat sofort für ihn eingenommen. Wie es heißt, ist Herr Swoboda noch Anfänger auf der größeren Opernbühne. Sein Figaro war demgemäß eine glänzend zu nennende Leistung. Eine neue Koloratursängerin, Frau Ida Hanger aus Wiesbaden, zeigte sich bisher als routinierte Sängerin, Frl. Heinefetter als talentierte Anfängerin. Der Bassist Ludwig Wiedemann ist von Köln wieder nach Stuttgart gekommen und sehr freundlich aufgenommen worden. Der junge Tenor Erb, der noch ein Jahr für Lübeck verpflichtet ist, ehe er dauernd in den Verband unserer Bühne tritt, hatte als Lohengrin mit Recht starken Erfolg. *O. K.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Nachdem die „Elektra" von *Richard Strauß* bisher in deutscher und italienischer Sprache aufgeführt worden ist, soll sie, wie die Zeitungen melden, in der gegenwärtigen Saison auch in französischer Sprache am Manhattan Opera House in New York und am ungarischen Opernhause in

Budapest in ungarischer Sprache in Szene gehen. Eine englische Uebersetzung der „Elektra“ befindet sich ebenfalls schon in Vorbereitung.

— *Smetanas* Oper „Dalibor“ wird demnächst im Königlichen Opernhause in Berlin zum ersten Male gegeben. Die Hauptpartien singen Emmi Destinn und Ernst Kraus.

— *Ermanno Wolf-Ferrari* hat zwei neue Opern vollendet: „Susannens Geheimnis“, Intermezzo in einem Akte, soll zum erstenmal am Hoftheater in München zur Aufführung kommen, während die Uraufführung der dreiaktigen Oper „Der Schmuck der Madonna“ für März 1910 an der Komischen Oper in Berlin angesetzt ist.

— *Richard Heuberger* hat eine neue dreiaktige Operette vollendet, die den Titel „Junge Herzen“ führt.

— Eine neue Oper von *Saint-Saëns* soll noch in dieser Saison an der Pariser Großen Oper aufgeführt werden. Der Komponist hat zu der antiken Tragödie „Déjanire“ von Louis Gallet, die am Odéon-Theater und am Arena-Theater zu Béziers aufgeführt wurde, die Musik geschrieben. Er arbeitet jetzt das Werk zu einer Oper um.

— Der bekannte amerikanische Marschkomponist *Sousa* hat eine neue komische Oper, „Die Glasbläser“, geschrieben, deren Uraufführung im Laufe dieses Winters in New York stattfinden soll.

— Für die Symphoniekonzerte der „Königlichen Kapelle“ in *Berlin* unter Leitung des Generalmusikdirektors Dr. *Richard Strauß* sind neben den Klassikern Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert, sowie Werken von Berlioz, Liszt, Schumann, Brahms folgende Werke in Aussicht genommen: III. Symphonie Mirjam von Gernsheim (neu); I. Symphonie von Mahler (zum ersten Male); Notturno für Blasinstrumente von Spohr; f moll-Symphonie von Hochberg (neu); Hochzeitsreigen (5 Walzer) von A. Ritter (neu); Erntefest aus Moloch von Max Schillings (neu); Don Quixote von Richard Strauß (zum ersten Male in diesen Konzerten); Ouvertüre „Wasserträger“ von Cherubini; Symphonie pathétique von Tschaikowsky (zum ersten Male); IV. Symphonie Es dur von Bruckner; „Don Juan“ von Richard Strauß. — Daß „Don Quixote“ zum ersten Male (!) auf dem Programm der Königlichen Kapelle erscheint, läßt auf den Geist, in dem früher diese Konzerte geleitet wurden, interessante Schlüsse ziehen. Im übrigen ist es bezeichnend, daß gerade dies Werk, vielleicht die tiefste der symphonischen Dichtungen von Strauß, wieder mehr auf den Programmen unserer vornehmen Konzertinstitute erscheint. Auch *Artur Nikisch* wird das Werk in seinen Philharmonischen Konzerten aufführen. Ebenso *Ferd. Löwe* als einzigen Strauß in München.

— Für das erste Konzert der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in *Berlin* mit dem Blüthner-Orchester unter der Direktion von *Oskar Fried* sind drei Werke vorgesehen, die in Berlin zum erstenmal zur Aufführung gelangen: Klavierphantasie von A. Rubinstein (Professor Joseph Lhévinne), Präludium und Doppelfuge für Orgel von Friedrich Klose (Walter Fischer) und das symphonische Werk „Aussöhnung“ für Männerchor und Orchester von Konrad Ansorge.

— In der *Berliner* „Singakademie“ wird *Georg Schumann* neben den alljährlich stattfindenden Aufführungen der drei Bachschen Werke (Weihnachtsoratorium, Johannespassion und Matthäuspassion) u. a. Händels „Acis und Galatea“ sowie an einem Brahms-Abend das Schicksalslied, Gesang der Parzen, Nänie und Ein deutsches Requiem neu einstudieren. Von Werken, die zur ersten Aufführung kommen, werden genannt: Das Requiem von Giovanni Sgambati und die Osterkantate von Max Bruch.

— Das *Brüsseler* Streichquartett der Herren Franz Schörg, Hans Daucher, Paul Miry und Jacques Gaillard wird in Berlin wieder drei Kammermusikabende im Klindworth-Scharwenka-Saal am 3. November, 11. Januar und 11. Februar veranstalten.

— Wie wir erfahren, hat *Max Schillings* ein dreisätziges Violinkonzert vollendet, das in der kommenden Saison zum erstenmal gespielt werden soll.

— Für die zwölf Abonnementskonzerte des *Konzertvereins München*, deren Leitung wieder *Ferdinand Löwe* innehat, wurden u. a. folgende Werke zur Aufführung ausgewählt: Bach: Doppelkonzert für zwei Violinen; G. Bantock: Lustspiel-Ouvertüre (The Pierrot of the Minute), erste Aufführung in München; Beethoven: vierte, sechste und neunte Symphonie; Berlioz: Phantastische Symphonie; K. Bleyle: Gnomenzug (erste Aufführung in München); Brahms: erste Symphonie, Violinkonzert; W. Braunfels: Variationen über ein französisches Kinderlied (erste Aufführung in München); Bruckner: achte und neunte Symphonie; E. Elgar: Symphonie As dur (erste Aufführung in München); Haydn: Symphonie c moll (No. 9); F. Klose: „Elfenreigen“; H. Kößler: Symphon. Variationen (erste Aufführung in München); Liszt: Faust-Symphonie; G. Mahler: fünfte Symphonie (erste Aufführung in München); Mozart: Symphonie C dur (Linzer), Klavierkonzert, Ouvertüre zu „Idomeneo“; S. Rachmaninoff: Klavierkonzert (erste Aufführung in München); M. Reger: Symphonischer Prolog zu einer Tragödie (erste Aufführung in München); A. Ritter: Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe; Schubert: Symphonie C dur (No. 6); Schumann: erste Symphonie, Klavierkonzert; R. Siegel: Heroische Tondichtung (erste Aufführung in München); R. Strauß: Till Eulenspiegel; Tschaikowsky; Violinkonzert; Wagner: Siegfried-Idyll, Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“; Wolf: „Penthesilea“, Tondichtung.

— Die von Angelo Neumann im Neuen Deutschen Theater zu *Prag* jährlich veranstalteten 4 Philharmonischen Konzerte verheißen im Gegensatze zu den früheren Jahren für die heurige Saison eine bemerkenswerte Fülle von *Novitäten*, u. z. Rob. Konta, Symphonie (Uraufführung); Hans Pfitzner, Ouvertüre „Christ-Elflein“; Schillings, Glockenlieder; Mahler, Das klagende Lied; Hugo Wolf, Männerchor „Dem Vaterland“; Freiherr Rudolf v. Prochazka, Symphonische Lieder. Daneben Reprisen von Beethovens Pastorale und Mendelssohns Schottischer Symphonie. Solistisch wirken mit: Julia Culp, Vera Schapira, A. van Rooy, Elisabeth Bockemeyer, Bron. Hubermann, Hedwig Francillo Kaufmann.

— In den 6 *Stuttgarter* Kammermusik-Abenden der Herren Karl Wendling, Dominik Jakob, Alexander Presuhn und Richard Seitz unter Mitwirkung von Max Pauer, Hans Pfitzner und Max Reger kommen neben Cherubini, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms zur Aufführung: Max Reger: Klaviertrio, e moll, Sonate für Klarinette und Klavier (neu), Streichquartett, Es dur (neu); Richard Strauß: Klavierquartett c moll; Max Schillings: Streichquartett e moll; Hans Pfitzner: Klavierquintett; Claude Debussy: Streichquartett g moll. César Franck: Streichquartett.

— In *Heidelberg* veranstaltet Musikdirektor *Otto Seelig* (Oktober bis Januar) wieder fünf Kammermusikkonzerte, von denen je eines das Böhmische, das Gebrüder Post-, das Karlsruher, das Rebner- und das Brüsseler Streichquartett durchführen werden.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Der neue Direktor der Berliner Hochschule.* Die Berufung *Hermann Kretzschmars* zum Direktor der Berliner Kgl. Hochschule für Musik, die, wie bereits mitgeteilt, vor wenigen Wochen erfolgte, muß in allen Kreisen lebhafteste Befriedigung und die frohesten Erwartungen hervorrufen. (Siehe auch den Artikel „Parteilos“ in dieser Nummer. Red.) Endlich einmal der richtige Mann an der richtigen Stelle. Man ist beinahe erstaunt darüber, daß die ministeriellen Behörden mit einem Male einen derartigen Scharfblick für das, was uns wirklich nottut, offenbart haben. Ueber Hermann Kretzschmars Persönlichkeit und Verdienste ist vor etwas mehr als Jahresfrist, gelegentlich der Feier seines 60. Geburtstages, manches Detail berichtet worden, das jetzt nicht wiederholt zu werden braucht. Eines Umstandes aber wollen wir anläßlich seiner kürzlich erfolgten Berufung mit Freude von neuem gedenken: Kretzschmar ist einer der seltenen Menschen, denen die hohe Gabe verliehen wurde, ein weites, reiches Wissen, eine tiefgehende, imposante Gelehrsamkeit nicht nur mit einem klaren Blick für alles Bedeutende der Gegenwart zu verbinden, sondern dank einer phänomenalen kritischen Veranlagung das Gesunde, Eigenartige, Lebensfähige der Gegenwart gerade aus den historischen Voraussetzungen heraus zu erkennen und weiter zu verfolgen. Es ist ein Irrtum, wenn man Kretzschmar als Historiker bezeichnet. Er ist vielmehr unter den Lebenden der bedeutendste Typ des modernen Kritikers auf historischer Grundlage. Seine im edelsten Sinne produktiv wirkende kritische Methode hat sich allen Gebieten des praktischen und künstlerischen Lebens zugewendet. Die Anleitungen, die er uns zur Betrachtung von Kunstwerken gegeben hat, sind ebenso wertvoll, wie die Resultate seiner pädagogischen und sozialen Hinweise. Ueberall, wo man das Lebenswerk Herm. Kretzschmars betrachtet, quillt es über von Anregungen reichster, fruchtbarster Art, an denen wir noch auf viele Jahrzehnte hinaus zehren können. Was kann und darf man von einem solchen Manne alles wünschen, hoffen, erwarten, wenn er die Führung eines Institutes, wie es die Berliner Kgl. Hochschule ist, in die Hand nimmt! Es ist eine schwere, gewaltige Aufgabe, und es gehört keine geringe Kühnheit dazu, sie überhaupt anzunehmen. Denn beinahe noch größere Anforderungen als an seine künstlerische Leistungsfähigkeit stellt Kretzschmars neues Amt an seine organisatorischen Gaben. Es wäre zwecklos, hier alle die Punkte aufzuzählen, an denen Hilfe und Besserung nötig ist. Kretzschmars scharfes Auge kennt sicher besser als irgend ein anderer die Schäden, die es auszumerzen gilt. Und er ist der Mann der sicheren, zielbewußten Tat — er wird lieber für entschiedenes Brechen als für vermittelndes Biegen sein. Alles, was wir jetzt wünschen können, ist eine

lange, stetige Frischhaltung seiner Kräfte, die es ihm ermöglicht, alles das durchzuführen, was er zu tun für gut findet. Dann brauchen wir uns um das Resultat nicht zu sorgen. Und mögen unsere Meinungen in künstlerischen Dingen noch so sehr auseinandergehen: in dem Vertrauen Hermann Kretzschmar gegenüber sind wir sicher alle einig. Dieses Vertrauen erneuern wir ihm beim Antritt seines jetzigen Amtes. Nicht als Ansporn — wie könnten wir einen Kretzschmar anspornen. Nur als Zeichen für ihn, daß sein Wirken verstanden wird und daß seine gesunde, kernige Persönlichkeit überall da Freunde besitzt, wo ein tiefes, ehrliches Interesse für die Sache und eine reine Liebe für die Kunst herrscht.

P. B.

— *Vom Musikalien-Verlag.* Aus *Moskau* wird uns geschrieben: Serg. Kussewitzki, Solist auf dem Kontrabaß, scheint für die musikalischen Interessen seines Landes energisch eintreten zu wollen, indem er einen „*Russischen Musik-Verlag*" in *Berlin* und eine Filiale davon in *Moskau* gegründet hat. Die Prinzipien, auf die sich das Unternehmen stützt, sichern dem Verlag eine exklusive Stellung inmitten der Institutionen derselben Art. Der Vorstand setzt sich aus Männern wie Serg. und N. Kussewitzki, N. Medtner, S. Rachmaninow, Al. Skriabin, A. Struve zusammen. Musiker der verschiedensten Richtungen haben das Urteil über die eingelaufenen Musikalien. Die Honorargebühr wird folgendermaßen verteilt: für Klavierstücke und Lieder 50 bis 100 Rubel; für Kammermusikwerke, Konzerte, Ouvertüren 200 bis 500 Rubel; für Symphonien, Opern, Suiten usw. 3000 Rubel und mehr. Die Tondichter können eine Devise oder ihren Namen als Unterschrift verwenden, volle Freiheit in der Form, im Stil, im Genre usw. wird ihnen zugesichert, eine Bedingung, die von enormer Bedeutung für Neuerer und Anfänger ist. Sobald die Kosten eines im Druck erschienenen Werkes gedeckt sind, erhält der Komponist 25% von jedem verkauften Exemplar, und 50%, sobald die Auslage des Verlags beglichen ist, ein Recht, das sich auch auf die Erben übertragen läßt. Die Adresse des Verlages ist: „Russischer Musikverlag in Berlin", Dessauer-Straße 17, Berlin; Filiale: Moskau, Schmiedebrücke, Haus Dschamgarow. Als erste Werke erscheinen im Verlag: 1. Lieder und Chöre von Serg. Taneiew, 2. „Der Wald rauscht", Symphonische Dichtung von Georg Konüs, 3. Lieder von Nik. Medtner, Georg Katuar u. m. a.

E. v. Tideböhl.

— *Musikzeitschriften.* Eine neue Halbmonatsschrift „Zeitschrift für Musik und Theater" wird in Wien ins Leben gerufen. Als Herausgeber werden Dr. Richard Batka und Richard Specht in Wien zeichnen.

— *Von den Konservatorien.* Der Musikpädagoge und Musikschriftsteller *A. Eccarius-Sieber* hat sein Musiklehrer-Seminar in *Düsseldorf* zu einem „Konservatorium und Seminar für Musik" ausgestaltet, um seine Schüler und Schülerinnen sowohl für das Künstlerexamen, wie auch auf die Musiklehrerprüfung vorbereiten zu können. Der Theorieunterricht wird ausschließlich nach der neuen Methode von *R. Louis* und *L. Thuille* erteilt.

— *Von den Theatern.* Wie Berliner Blätter melden, ist dort eine *Wanderoper* unter Leitung von Max Halper gegründet worden. Die „Mozart-Oper", wie das Unternehmen sich nennt, will an kleinen Bühnen in und um Berlin die bedeutendsten Opernwerke zu volkstümlichen Preisen zur Aufführung bringen.

— *Museums-Einweihung.* Ein *Sarasate-Museum* ist, wie aus Biarritz berichtet wird, zugleich mit einem Konzertsaal in dem Besitztum, das dem Künstler gehörte und in dem er im September 1908 starb, eingeweiht worden.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Der Kaiser hat dem Geheimen Hofrat Dr. *Bassermann*, Intendant des Großh. Hoftheaters in Karlsruhe, den Kronenorden II. Klasse und dem Hofrat Professor *Ordenstein*, Direktor des Großh. Konservatoriums in Karlsruhe, den gleichen Orden III. Klasse verliehen. — *José Vianna da Motta* beendete kürzlich eine Tournee durch sein Heimatland Portugal, die dem Künstler außergewöhnliche Erfolge einbrachte. Die Akademie der Wissenschaften zu Lissabon beförderte da Motta zum korrespondierenden Mitglied. — Dem Konzertbureau-Inhaber *Emil Gutmann* in München wurde anläßlich des Ersten Deutschen Brahms-Festes vom Herzog Georg von Sachsen-Meiningen das Ritterkreuz des Herzogl. Sachsen-Ernestinischen Hausordens verliehen.

— *Leo Blech* ist vom September 1911 auf weitere 5 Jahre an die Kgl. Oper in Berlin verpflichtet worden.

— Musikdirektor *Nießen*, Lehrer am Laugskonservatorium in Hagen, ist zum städt. Musikdirektor in Herne ernannt worden.

— *Edouard Risler*, der sich vor nicht langer Zeit erst entschlossen hatte, am Pariser Konservatorium eine Professur für Klavierspiel zu übernehmen, hat, wie aus Paris geschrieben wird, der Direktion dieser Lehranstalt mitgeteilt, daß er gesonnen ist, sein Lehramt wieder niederzulegen. Die Ansicht, daß sich eine pädagogische Tätigkeit nicht dauernd mit seinem Beruf als Pianist und Konzertgeber vereinigen lasse, sei ihm bei seinem Entschluß maßgebend.

— Der Komponist des Musikdramas „Quo Vadis" (nach Sienkiewicz), *Felix Nowowiejski* in Berlin, ist zum Direktor der Musikalischen Gesellschaft und zum Dirigenten der Symphoniekonzerte in Krakau ernannt worden.

— Der Tonkünstler Dr. *Walter Courvoisier* in München hat sich mit *Hedwig Thuille*, Tochter des verstorbenen bedeutenden Pädagogen und Komponisten Ludwig Thuille, vermählt.

— Der bekannte Theater- und Musikschriftsteller *Joseph Lewinsky* in Berlin ist am 12. September in voller Rüstigkeit ins 70. Lebensjahr getreten. Von seinen gesammelten Schriften sind erschienen: „Theatralische Carrieren"; „Vor den Kulissen"; „Aus dem Guckkasten"; „Bei den Großen des Thrones und der Bühne"; „O diese Künstler"; „Von Brettern und Podium". (Herr Lewinsky gehört auch zu den Mitarbeitern der „Neuen Musik-Zeitung", als welchem wir ihm unsere Glückwünsche darzubringen erlauben. Red.)

— Die Sängerin *Helene Stägemann* hat sich mit Dr. Sigwart Graf *Eulenburg*, dem Sohn des Fürsten, vermählt.

— *Sally Liebling*, der am 15. September ganz plötzlich gestorbene Hofpianist, gehörte der immer mehr zusammenschmelzenden Gruppe der *Lisztschen* Weimarianer Schule an, der Künstler wie Friedheim, Rosenthal, Reisenauer, Sauer u. a. m. entsprossen. Zunächst ein Schüler Th. Kullacks, wanderte der talentvolle junge Künstler mit 16 Jahren nach Amerika aus, wo er 10 Jahre lang konzertierend umherreiste. Nach Europa heimkehrend, schloß er sich Fr. Liszt an, den Sommer in Weimar verbringend und in der Saison konzertierend. So war er ein ständiger Begleiter von Amalie Joachim, Etelka Gerster u. a. Nicht wenig trugen zu den großen Erfolgen seine überaus anmutigen und viel gespielten Klavier-Kompositionen bei. Das Spiel L.s hatte etwas Faszinierendes; kein Himmelstürmer, aber der Salonspieler par excellence; ein bezaubernder Anschlag, eine blühende, glänzende Technik nahmen den Zuhörer gefangen und ein jeder lauschte solchem Spiele gern und lange! In den letzten 10 Jahren war Sally Liebling Mitinhaber der Konzertdirektion Jules Sachs und ist als solcher einer großen Reihe Koryphäen der Kunst, Wissenschaft und Literatur nahe getreten. — Wer immer den geistreichen und liebenswürdigen, stets hilfsbereiten Menschen kennen gelernt hat, kann ihn nicht vergessen. Sein Humor und seine Schlagfertigkeit waren oft köstlich. Der Verblichene hat nur ein Alter von 50 Jahren erreicht, er starb gewissermaßen in den Sielen; ein Herzschlag nach kurzem Leiden machte seinem arbeitsamen Leben ein jähes Ende und zahlreiche Freunde stehen trauernd an der Bahre des vornehmen und vortrefflichen Menschen und Künstlers.

Gustav Lazarus.

— Auf einer Sommerreise in der Schweiz ist im August plötzlich am Herzschlag der *Breslauer* Klavierpädagoge und Musikschriftsteller *Robert Ludwig* gestorben. Der Verstorbene war seit einer Reihe von Jahren Konzert- und Opernreferent an der Schlesischen Zeitung und wußte, gestützt auf reiches musikalisches Wissen, stets eine maßgebende Kritik zu üben. Außer seiner erfolgreichen Lehrtätigkeit ist noch der kompositorischen Wirksamkeit zu gedenken, die besonders auf dem Gebiete der Liedkunst reich an Früchten war. *Aumann.*

— In Dresden ist *Eduard Zillmann* gestorben. Als Sohn des früheren Dresdner Stadtmusikdirektors Joh. Gottlieb Zillmann hat Eduard sich erst Violinstudien gewidmet, wandte sich aber später dem Klavier zu und gründete 1870 die „Musikunterrichtsanstalt" in Dresden-Neustadt, die bald zum Sammelpunkt einer Schülerschar aus den ersten Dresdner Kreisen wurde. Von einer tiefen Liebe zur Natur durchdrungen, schuf er in großer Einfachheit Tonschilderungen von ungemeinem Zauber. Wir wollen aus dem Vielen in erster Linie seiner zahlreichen zwei- und vierhändigen Klavierkompositionen Erwähnung tun, die zu dem Besten gehören, was wir deutsche Hausmusik nennen. Nicht schwer spielbar, ist sie gehaltvoll und von großem melodischen Reiz. Zillmanns größere Tonwerke sind vielfach aufgeführt worden. Wir besitzen von ihm eine große Anzahl schöner Lieder, Violinwerke, Chorkompositionen, Kirchengesänge, ein Weihnachtsoratorium, eine große Orchestersymphonie, die Oper Reinbrandt (Text von G. Irrgang) und Kammermusikwerke, die vom Trio bis zum Nonett reichen. Dem Tonkünstlerverein hat Zillmann seit seiner Gründung angehört und war, wie in diesem, so auch im „Musikpädagogischen Verein" Ehrenmitglied. *O. Sch.*

— In Kaiserslautern ist der Lehrer *Wilhelm Rübel* gestorben, der als Musikschriftsteller auch für die ‚Neue Musik-Zeitung" tätig war. Wir werden ihm ein ehrendes Andenken bewahren.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 23. September, Ausgabe dieser Nummer am 7. Oktober, der nächsten Nummer am 21. Oktober.

Besprechungen.

Neuere Klaviermusik, Lieder, Bücher.

Karl Zuschneid: Ständchen, Elegie, Capriccio, op. 79. In dem geistreichen Genre moderner Klaviermusik gehalten ist *K. Zuschneids „Ständchen"* op. 79, No. 1, m.—(s.), wie die folgenden in *Viewegs* Verlag erschienen, ein prickelndes, lebensvolles Stakkatostück, nicht sehr gewählt, mit melodiösem Legato-Trio. Es dürfte ein Lieblingsstück für fortgeschrittene Klavierspieler werden. — Das zweite Stück aus op. 79, m.—(s.) ist auch elegant, darum keine rechte *Elegie* (zu deutsch „Klagelied"), denn die elegante Trauer der mondänen Witwe ist keine echte. Ich möchte als Titel vorschlagen: Mazurka-Phantasie. — No. 3, *Capriccio* ist ein leicht beschwingtes Stück und muß schnell vorüberhuschen, sonst erscheint der an sich hübsche Gedanke zu weit ausgesponnen und das Ganze rhythmisch zu gleichmäßig. Das Schlußmotiv findet sich schon bei Jensen.

Walter Niemann: Holsteinische Idyllen, op. 8. Aristokratischer und ernster sind *Walter Niemanns Holsteinische Idyllen* op. 8, 2 Mk., m., und die *„Erinnerungen"* op. 9, m., Mk. 1.50 (*Vieweg*), beide in schönem Umschlag. Sie enthalten verschiedenartige musikalische Bilder, die teils durch landschaftliche Eindrücke, teils durch Erlebnisse hervorgerufen wurden und nun als subjektive Stimmungen des Tondichters überzeugenden Ausdruck gefunden haben. Wir möchten den „Holsteinischen Idyllen" den Vorzug der größeren Frische und stärkeren Stimmungskraft vindizieren. In op. 8 dürfte No. 5, *Nordseelandschaft*, das bedeutendste sein, No. 2 *„Im Blütenschnee"* ist in der Art Griegs. Von op. 9 gefallen mir No. 1, das idyllische *„Auf dem Fjord"* und das neckische erste Thema von No. 2 *„Eremitage"* (Gavotte), am besten. No. 4 geht den Ohren schwerer ein.

Mozart: Menuett und Andantino. Wieder etwas Altes wird den Klavierspielern neu zugänglich gemacht, nämlich zwei unterhaltende Sätze aus dem 11. Divertimento. *Menuett und Andantino*, bearbeitet von *E. Zillmann*. 1 Mk. n. (Verlag *Vieweg*.)

Leone Ortica: Morceaux poétiques. Die drei *Morceaux poétiques* (op. 15), Verlag von *Hug*, sind mit einem selten schönen, wirklich künstlerischen Titelblatt geschmückt. Es stellt eine Serenade in blauer Mondnacht am wogenumrauschten Ufer eines oberitalienischen Sees dar. No. 1 *„Unter dem Fenster"*, eine Serenade, m., 1.20 Mk., erfüllt alle Hoffnungen, die der schöne Umschlag geweckt hat. Es ist, wie Zuschneids Ständchen, ein Stakkatostück von duftigster Eleganz. Ähnlich populär gehalten und doch an einigen Stellen mit überraschenden Harmoniefolgen gewürzt sind auch die beiden andern: *„Abend am Gardasee"*, m., 80 Pf., und *„Sternennacht"*, m.—s. Die unnötige Figuration des einschmeichelnden Themas am Schluß des dritten Stücks ist im Tempo nicht gut ausführbar. Schade!

Sonatinenalbum von C. Heins, im Selbstverlag für 1 Mk. herausgegeben. Es bringt in sorgfältiger Phrasierung und Befingerung in fortschreitender Ordnung 6 von den beliebten und instruktiven Sonatinen von Beethoven, Clementi, Dussek und Kuhlau, welche das Studium der Sonaten unserer Klassiker vorbereiten.

F. Weingartner: *Japanische Liedchen*, für eine Mittelstimme mit Klavierbegleitung, op. 45, 2 Hefte à 2 Mk. *Breit-*

kopf & *Härtel*. Das hochbegabte japanische Volk, das, von einer alten Kultur zehrend, nun auch unsere europäischen Bildungselemente verarbeitet hat, ist nicht bloß politisch in die Reihe der Weltmächte eingetreten und wirtschaftlich schon ein bedrohlicher Faktor geworden, — auch alle Zweige unserer Kunst und Kunstfertigkeit beginnt es mehr und mehr zu beeinflussen. Der japanische Farbholzschnitt ist für uns ein unerreichtes Vorbild geworden, eine Reihe von französischen, englischen, nordischen und deutschen Malern und Kunstgewerblern ist bei den gelben Bewohnern der östlichen Insel in die Schule gegangen; als Artist (Akrobat) feiert der „Japs" Triumphe in den Variétes, japanische Bühnenstücke werden bei uns eingeführt; S. Jones hat mit seiner Geisha, Puccini mit seiner Madame Butterfly die Sitten Nippons in ganz Europa und Amerika bekannt gemacht. Nun kommen auch die Gedichte und Melodien des eigenartigen Volkes zu uns. Der *Text* der vorliegenden Lieder (deutsch und englisch) ist bei aller Einfachheit der Gedanken und der Ausdrucksweise durch überaus zarte Poesie und doch intensive Stimmungskraft ausgezeichnet. Die zu den Gedichten gehörigen japanischen *Originalmelodien* stammen aus dem 6.—12. Jahrhundert n. Chr. Während nun die Romantiker (besonders Weber) ihre russischen, chinesischen und Zigeunermelodien mit den damals üblichen Mitteln harmonisierten, eine Veränderung derselben nicht scheuten und darob von niemand getadelt wurden, ist es für den Geist unserer modernen, stilgeschichtlich gebildeten Zeit bezeichnend, daß die Fachleute, besonders die *Theoretiker* den früheren Usus als Vergewaltigung bezeichnen und eine Harmonisierung genau im Stile der Entstehungszeit mit der damals üblichen Tonleiter als das einzig Richtige gelten lassen wollen (so z. B. Capellen), während die *Praktiker* die unveränderte Melodie mit einem dem heutigen Geschmack entsprechenden Unterbau versehen wollen. Der Laie stellt sich natürlich auf diese Seite und sagt: Was nützt die echteste Rekonstruktion und historisch treueste Aufführung, wenn das Gebotene nicht mehr zu Herzen geht, wenn nur der Fachmann es versteht. Und er hat von seinem Standpunkt ganz recht. So oder ähnlich steht's mit diesen Liedchen. Sie werden vielleicht lange nur ein Leckerbissen für musikalische Feinschmecker und Stimmungsnachfühler bleiben, denn Weingartner hat die Begleitung durchaus stilecht gehalten; er hat oft sogar die charakteristische Eigenart einer „Tonleiter" rücksichtslos betont und ausgenützt, aber damit auch erreicht, daß die Begleitung bei aller Einfachheit und Leichtigkeit wunderbar der Stimmung des Gedichts sich anpaßt, mag diese nun bang, ahnend, mutig oder ausgelassen sein. Jedem der 9 Lieder liegt wieder eine andere Tonleiter zugrunde und die Angabe derselben erleichtert das Verständnis wesentlich. So befremdlich die Stücke im Anfang erscheinen mögen, für den Fachmann bedeuten sie eine Erweiterung der Ausdrucksmittel, der gebildete Musikfreund aber ist durch die Gewöhnung an die extremen Werke unserer Allermodernsten für die feinen Reize dieser exotischen Lieder vorbereitet. Die fabelhaftesten derselben sind No. 3, „Mondlicht", 5. „Sommerduft", und 7. „Mädchentanz". Bei 3 und 7 liegt die Versuchung, sie modern zu harmonisieren, sehr nahe. Am leichtesten zu genießen sind für unseren okzidentalen Geschmack No. 2, 4 und 8. Sehr interessant sind die „Schlußbildungen". Unter den Autoren finden sich Mikados und ein gottvergessener buddhistischer Bischof. Besonders hervorgehoben sei noch einmal No. 8, das von so ergreifender Einfachheit und Schönheit ist, daß es sich aller Herzen im Flug erobern muß. Vergleiche auch *Capellens* Aufsatz in *No. 22* des 30. Jahrg. der N. M.-Z. *C. Knayer* (*Stuttgart*).

Francesco Dellacella: „Was ist eine italienische Geige wert?" Verlag *Edgar Prokasky*, *Freiburg i. Br.* Wer glaubt, die im Titel aufgeworfene Frage durch die kleine Broschüre beantwortet zu bekommen, der täuscht sich. Da ist in buntem Durcheinander alles mögliche behandelt, bezw. angeschnitten; Richtiges, Zweifelhaftes und Problematisches ist in trautem Verein beieinander. Nur was eine italienische Geige wert ist, erfahren wir nicht. Nun, das ist ja auch nicht nötig. Aber der Titel ist falsch gewählt. Wir hören, daß man beim Kauf von alten italienischen Geigen mit erheblicher Wahrscheinlichkeit hereinfällt, daß es keine „Kenner" mehr gibt und ähnliche große und kleinkalibrige Wahrheiten. Aber Neues, was der Verfasser einzig bringen will, erfahren der Fachmann und der unterrichtete Liebhaber eigentlich nicht und der Laie kann mit den paar salopp hingeworfenen Brocken — das Deutsch ist ebenso problematisch wie ein erheblicher Teil des Inhalts — nichts anfangen. An den Rezepten für Lackierung mögen sich die Herren Geigenmacher praktisch versuchen. Der interessierte Laie aber, das sogen. kaufende Publikum, wendet sich mit Grausen, wenn ihm die „Sachverständigen" in bengalischer Beleuchtung vorgeführt werden. Zum Kauf von altitalienischen Geigen wird kaum jemand animiert werden. Das hat auch sein Gutes. Da geht's wie mit der modernen Musik. Die Zeitgenossen wollen auch mal dran kommen.

E. Honold (*Düsseldorf*).

Ernährung und Willenskraft.

Die Neurasthenie ist erst in neuerer Zeit als Krankheit des modernen Kulturlebens erkannt worden. Der erste, der sie ausführlich beschrieb, war der Amerikaner Beard; er wollte sie sogar als spezifisch amerikanisches Leiden betrachtet wissen. Das schien bezeichnend; denn das amerikanische Volk zeigt ja alle Formen hochgesteigerten Kulturlebens, übertriebener Tätigkeit und aufreibenden Genusses in höchster Ausbildung. Weitere Forschungen haben jedoch gelehrt, daß die Neurasthenie auch bei uns in Deutschland mehr als reichlich vertreten ist. Wer ist heutzutage nicht nervös? Und Nervosität ist das erste Anzeichen drohender Neurasthenie!

Zu den ständigen Veränderungen im Befinden des Neurasthenikers gehört die Herabsetzung der Willenskraft. Er ermüdet leicht, seine Tatkraft läßt nach, und häufig machen sich gerade darin, daß er nur mit Mühe zu erreichen vermag, was er früher spielend durchsetzte, die ersten Anzeichen beginnender Neurasthenie bemerkbar. Als ein wesentlicher Teil der Ursache dieser Nervenschwäche ist in vielen Fällen eine mangelhafte oder unzweckmäßige Ernährung, vor allem des Gehirns, erkannt worden. Es bildet sich bei dem Neurastheniker ein verhängnisvoller Kreislauf zwischen den Störungen in der Ernährung und den Erscheinungen der Nervosität; jede Herabsetzung der Ernährung verschlimmert seinen Zustand, und die stärker werdende Nervosität wirkt wieder verschlechternd auf die Verdauung.

Diese schädliche Wechselwirkung läßt sich nach neueren Erfahrungen der Aerzte vortrefflich durch Ernährung mit Sanatogen beeinflussen. Bekanntlich besteht Sanatogen aus reinstem Milcheiweiß und einem Salz der Glyzerophosphorsäure. Diese ist der wirksame Kern aller jener Körper, die den wichtigsten Bestandteil unserer Nerven und des Gehirns darstellen. Mit dem Sanatogen wird also dem Körper ein Stärkungsmittel geboten, das in erster Linie für das Nervensystem und wegen seines zweiten Bestandteiles, des Eiweißes, als Kräftigungsmittel des ganzen Körpers in Betracht kommt, und beides um so mehr, als das Sanatogen wegen seiner leichten Verdaulichkeit vom Körper noch aufgenommen wird, selbst wenn er keine andere Nahrung mehr annehmen will.

Diese große Zuträglichkeit verdankt das Sanatogen der hohen Reinheit des in ihm enthaltenen Milcheiweißes, das aus frischer Kuhmilch gewonnen wird. Darum kann eine Ernährungskur mit Sanatogen selbst durch empfindliche und geschwächte Verdauungsorgane nicht vereitelt werden. Und da es gelingt, dem Körper mit Sanatogen die wichtigsten Nährstoffe zuzuführen, so wird ihm damit die Möglichkeit gegeben, sein Nervensystem besser zu ernähren und somit auf die natürlichste Weise zu kräftigen.

Jedes seelische Lust- oder Unlustgefühl (im Sinne des großen Philosophen Spinoza) steht im engen Zusammenhange mit der Magen-Darmtätigkeit, d. h. mit der Verdauung. Daher ist es auch verständlich, daß die Wirkung der Sanatogen-Ernährung bei dem Neurastheniker sich zunächst in der Hebung der Willenskraft äußert.

Neuerdings wird der Empfindlichkeit des Geschmacks der Nervösen dadurch Rechnung getragen, daß neben dem bisher gebräuchlichen Sanatogen auch ein „Sanatogen mit Aroma" hergestellt wird. Dieses „Sanatogen mit Aroma" ist unverändertes Sanatogen, aromatisiert durch einen äußerst geringen Geschmackszusatz, der die Wirkung in keiner Weise beeinflußt.

Eine ausführliche Erläuterung der Wirksamkeit des Sanatogens würde über den Rahmen einer kurzen Abhandlung hinausgehen; eine solche steht aber Interessenten zur Verfügung in der reich illustrierten Broschüre, „Sanatogen ein Jahrzehnt im Dienste der leidenden Menschheit", die von den Sanatogen-Werken, Berlin SW. 48 kostenlos versandt wird. In derselben wird nicht nur das Anwendungsgebiet des Sanatogens von berufenen Autoren eingehend beleuchtet, sondern interessante Abbildungen der Fabriken und des Betriebes geben auch Aufschluß über die Sorgfältigkeit, mit der das Präparat gewonnen wird.

Unsere Musikbeilage zu Heft 1 des neuen Jahrgangs ist diesmal ausnahmsweise 8 statt 4 Seiten stark. Sie bringt an erster Stelle 3 Stücke zum „Führer durch die Klavierliteratur", den Anfang einer Toccata von *Jakob Haßler*, den Anfang eines Ricercar von *Christian Erbach* und die Cantilena Anglica Fortunae von *Samuel Scheidt*, in der Bearbeitung von *Otto Urbach*. Unsere Leser erhalten mit dieser musikalischen Ergänzung zum betreffenden Aufsatz im heutigen Heft ein anschaulicheres Bild von der behandelten Epoche. Die Stücke aus dieser Epoche der Musik werden viel Interesse hervorrufen, in manchem auch den Wunsch erwecken, mehr von dieser kräftigen musikalischen Kost kennen zu lernen. Das Nähere darüber findet man in dem genannten Aufsatze. — An zweiter Stelle folgt den Alten ein Moderner: *Max Steinitzer*. Den Verfasser der „Musikalischen Strafpredigten", unsern Herrn von Heitersheim, der mit dem Artikel „Parteilos" den neuen Jahrgang begann, nun auch mal als Komponisten kennen zu lernen, ist gewiß interessant. Und Steinitzer verdient es auch als Komponist nicht, im Verborgenen zu blühen. Sein Lied aus „Amor Triumphator" *(Marie Madeleine)* ist in der Stimmung ganz vorzüglich getroffen. Ein ungemein zartes, feines Empfinden spricht daraus und nimmt den gleichgestimmten Hörer sofort gefangen. Die melodische Linie fließt in natürlichem Fluß und prägt sich demgemäß leicht und sicher ein. Harmonisch bringt der Komponist bei einfacher Grundlage einzelne aparte Wendungen, die den Reiz der Stimmung wesentlich erhöhen. Nicht leicht ist der *Vortrag* des Liedes. Wir denken es uns, bei langsamem Tempo, wie durch einen Schleier, ohne starke Akzente, in den Gefühlsäußerungen zurückhaltend. Die Crescendi nicht übertreiben; *mf.* ist auch der stärkste Grad, der der Komponist vorschreibt: „Die *fernen*, fernen Berge, mit ihren Nebelschleiern"... Ein „Traum durch die Dämmerung"...

* * *

Zum Geleit. Das Titelblatt wie der innere zeichnerische Schmuck dieses Heftes sind von Professor *Bernhard Pankok* in Stuttgart hergestellt, der zu den tonangebenden Vertretern neuer Kunst zählt. Indem wir unsern Lesern und Freunden die „Neue Musik-Zeitung" in ihrer veränderten Gestalt nunmehr übergeben, hoffen wir, daß sie freundlich aufgenommen und auch in diesem Gewande Beifall finden werde. Möge das Blatt auch ferner Musikern wie ernsten Musikliebhabern ein treuer Freund und Berater sein. Möge die neue *Lyra*, die den Umschlag ziert, zum dauernden Symbol der Harmonie für unser Blatt werden: „Und ihre Saiten tönen nur Liebe im Erklingen!" So singt an seine Leyer eine der wunderbarsten Erscheinungen am musikalischen Himmel, gewissermaßen eine Inkarnation alles Musikalischen, Franz Schubert. Und Richard Wagner sprach: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe." In solch tiefem, harmonischem Sinne wollen wir unsere Kunst sehen und ihr dienen, soviel wir es nur können!

Pianos Dörner

gr. Auswahl in allen Preislagen

J. Dörner & Sohn, Pianofortefabrik, Stuttgart

K. Hoflieferanten.



Verlag Foetisch Frères A.-G., Lausanne.

Nicht Novität, jedoch äußerst dankbar sind die überall großen Anklang findenden

Grünholzer Auf der Alp

7 Melodien für eine mittlere Singstimme und Klavier.

1394	No. 1	Soldanella	M. —.65	1398	No. 5	Abschied	M. —.65
1395	„ 2	Der Geißbub	„ —.65	1399	„ 6	Sturm im Gebirge	„ —.65
1396	„ 3	Abend auf der Alp	„ —.65	1493	„ 7	Ich trau auf Gott	„ —.65
1397	„ 4	Alphütchen	„ —.65	135		complet, No. 1—7	„ 1.60

Meinungen der Presse. Diese Lieder haben einen ganz besonderen Charakter durch die tiefe Auffassung der Dichtungen und die gefällige Wiedergabe in Melodie und Begleitung. Alpenblume, Geißbub, Abendbesuch in der Hütte, Sturm, Abschied gehen an uns vorüber und lassen uns wiedererleben, was bei den Wanderungen auf den Bergen in Auge, Herz uud Seele so tief sich einprägt. Es sind Lieder, zu denen man immer wieder greift; sehr empfehlenswerte Gabe.

Zu beziehen durch sämtliche Musikalienhandlungen sowie direkt durch die Verlagshandlung.

Ein unentbehrliches Werk

für Lehrer und Organisten ist

A. Barner's 80 kurze Choralvorspiele f. Orgel

Hoforganist a. D. in Karlsruhe

Preis netto Mk. 1.50

Musik-Verlag G. A. Zumsteeg, Stuttgart.

Die Kritik schreibt u. a.: Die vorliegende Barner Slg. füllt im Sinne des Wortes eine **Lücke in der Orgelliteratur** aus und bietet etwas **Eigenartiges.** — Eine Sammlung, die wie diese Vorspiele durchweg die Beschränkung auf engen Rahmen der einzelnen Stücke mit dem Prinzip des Anklangs an den Choral verbindet, dürfte bis jetzt nicht vorhanden sein, das schöne Zeugnis **klein aber fein** wird zugestanden werden müssen. — Sie zeigen eine Verarbeitung der Choral-Motive, die bei durchaus kunstgerechter Haltung und bei sorgfältigster Wahrung der Orgelmäßigkeit und Kirchlichkeit doch nicht trocken und äußerlich wird, sondern sich der Stimmung des betr. Chorales gemäß hält, ja aus ihr hervorgeht, nicht nach eintöniger Schablone, sondern in angenehmer Abwechslung der Formen und Gestalten. Der Herausgeber hat hier dem Gediegenen das Ansprechende und mit beiden besonders auch die leichte Ausführbarkeit zu verbinden gewußt. Diese Sammlung ist der **wärmsten Empfehlung** wert.

Der Verleger versendet das Werk franko bei Einsendung von Mk. 1.50.

Berechtigtes Aufsehen erregende Novitäten!

Artur Könnemann

◆ für großes Orchester ◆

Der Herbst

Symphonische Dichtung in Form einer Ouvertüre. Partitur M. 6.—
Orchesterstimmen M. 12.—
Musikführer (Dichtung und Kommentar mit einleit. Worten über den Komponisten M. —.40

Piano 2 ms.

La Clavicembalista Capriccio Op. 55 . . . . M. 2.—
Jungschmieds Lied, Charakterstück Op. 51 . . . . . . M. 2.—

Gesänge m. Klavier

Liebesglück und Liebesleid . . . . M. 1.50
Nah und fern . . . . M. 1.20

Josefine Lang

In der Dämmerung. Impromptu f. Piano 2 ms.
Berühmtes Konzertstück . . . . M. 2.—

A. Michaelis

Bravour-Walzer Op. 32 f. Piano 2 ms. . . . . M. 1.50
Zwei Fugen über die Namen Abt und Gade Op. 19 f. Orgel od. Piano 2 ms. . . . . M. 1.20
Tonstück für Orgel Op. 18 . . . . M. 2.—

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen oder direkt vom

Musik-Verlag F. Priedöhl, Stettin.

Edition Steingräber. Herbst-Nova 1909.

Klavier, 2händig.

Ed. Nr.		M.
1640	**Klammer, Gg.,** op. 57. Auf hoher See. Walzer	1.—
1680	**Nebling, E.,** Die Spieldose	—.60
	Weiss, Josef, op. 56. Acht lyrische Intermezzi. 3 Hefte.	
1651	Heft I. Impromptu nach einer Jugend-Melodie. Preludio lyrico. Capricietto d'amore	2.—
1652	Heft II. Melodia appassionata. Menuetto lyrico. Lied ohne Worte	2.—
1653	Heft III. Ungarisches Liebeslied. Serenata scherzoso	2.—
	Winterberger, A., op. 135, Zwei neue Sonatinen.	
1654	Nr. 1. G dur	1.—
1655	Nr. 2. C dur	—.80

2 Klaviere, 4händig.

1671	**Mozart,** Konzert F dur. Original für 3 Klaviere, Köchel 242 (Engelke)	1.60
1670	**Rubinstein,** Trot de Cavalerie (Kronke)	1.60

2 Klaviere, 8händig.

Bearbeitungen von **Emil Kronke.**

1656	**Bizet,** Scherzo aus Roma (Suite für Orchester)	3.—
1657	**Mendelssohn,** Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum	2.40
1658	— Nocturne „ „ „	2.40
1659	**Rossini,** Ouvertüre zu Wilhelm Tell	4.—
1660	**Rubinstein.** Trot de Cavalerie	2.40
1661	**Schubert,** Marche héroique, op. 40, Nr. 2	2,—
1662	— „ „ op. 40, Nr. 3	2.40
1663	— „ militaire op. 51, Nr. 1	2.—
1664	— „ „ op. 51, Nr. 2	2.—
1665	— „ „ op. 51, Nr. 3	2.40
1666	— „ caractéristique, op. 121, Nr. 1	2.40
1667	— „ „ op. 121, Nr. 2	3.—
1668	— Kindermarsch	2.—
1669	**Weber,** Aufforderung zum Tanz, op. 65	3.—

Violine solo und mit Klavierbegleitung.

Neue Studienausgabe von **Henri Marteau.**

a) Für Violine und Klavier mit begleitender II. Violine zu Studienzwecken von **H. Léonard.**

1672	**Beethoven,** op. 40. Romanze, G dur	1.20
1673	— op. 50. Romanze, F dur	1.20
1677	— op. 61. Violinkonzert, D dur	2.60

mit zahlreichen Textnotizen für den Vortrag von **H. Marteau.**
Text: deutsch, französisch, englisch.

b) Für Violine solo mit II. Violine von **H. Léonard.**

1676	**Fiorillo,** 36 Capricen	2.—
1675	**Kreutzer,** 40 Etüden	2.40
1674	**Rode,** 24 Capricen	2.—

c) Für Violine solo mit II. Violine von **H. Marteau.**

1678	**Gaviniés,** 24 Matinées in Etüdenform	2.40

Waldhorn und Klavier.

1645/6	**Kronke, E.,** op. 59. Zwei Jagdstücke, Nr. 1, 2	à 1.60

Orgel.

1648	**Antalffy. D. v.,** Intermezzo	1.—
1643	**Stahl, W.,** 150 Choralvorspiele zu 75 Chorälen für den Gebrauch beim evangelischen Gottesdienst und beim Unterricht	1.20

Gesang mit Klavier.

1647	**Schulz, J. A. P.,** Lieder im Volkston (1747—1800) (Bernhard Engelke), tiefe Ausgabe	2.—

Gesang, mehrstimmig.

	Diessner, F. W., op. 11. Der alte Birnbaum; „Nun schmückt mit Blütensträussen".	
1641	Für Männerchor . . . Part. u. Stimmen (à —.20)	1.40
1642	Für 3stimm. Frauenchor . . . Part. u. Stimmen (à —.20)	1.40
1644	**Diessner, F. W.,** op. 13. Frühling: „Wohl blühet jedem Jahre" für Männerchor . . . Part. u. Stimmen (à —.20)	1.40

Gesangunterricht.

1649/50	**Walter, Ed.,** Neue Vortragsstudien. Vocalisen mit deutschem Text. Ausgabe hoch, tief	à 2.—

Erhältlich in allen Musikalienhandlungen oder durch **Steingräbers Verlag in Leipzig.**

Dur und Moll

— *Ein schöner Charakterzug der Malibran.* In Neapel wohnte ein französischer Friseur in bitterer Armut. Als die dort längere Zeit gastierende Sängerin Maria Felicita Malibran von seiner Armut hörte, ließ sie sich von ihm täglich frisieren und zahlte ihm ein sehr splendides Honorar. Sobald sich aber der Friseur entfernt hatte, zerstörte sie jede Locke seines Werkes und ließ sich von ihrem gewöhnlichen Coiffeur das Haar machen. Ihre Freunde wollten sie bereden, sich die unnütze Mühe zu ersparen und dem armen Figaro das Geld lieber gleich zu schenken. — „O nein," sagte die Sängerin, „jetzt glaubt er das Geld ehrlich zu verdienen, aber als Almosen würde es ihn demütigen. Ueberdies meint er, daß, wenn mein Haarputz gelobt werde, dadurch sein Werk gepriesen würde. Um jemanden soviel Freude zu bereiten, kann man wohl schon ein kleines Opfer bringen."

— *Einiges von der Nachtigall.* Was ist eine Nachtigall? Eine Sängerin, die, ohne Unterricht gehabt zu haben, vom *Blatte* singt. — Die Perser nennen die Nachtigall „Heza dasitan" d. h. Erzählungen von tausend Geschichten. — Ein berühmter Sänger heiratete sehr reich. Bald darauf bat man ihn in einer Gesellschaft ein Lied zum besten zu geben. „Erlauben Sie," sagte er abwehrend, „daß ich es mache wie die Nachtigallen, die nicht mehr singen, sobald sie ihr Nest gebaut haben."

— *Schlagfertig.* Man weiß, daß Beethoven schwerhörig war und schließlich ganz taub wurde. Als Rossini in Wien weilte und ihm einen Besuch abstatten wollte, äußerte er seinem Freunde gegenüber die Besorgnis, daß er fürchte, Beethoven würde ihn nicht verstehen. O, meinte der Freund Rossinis, der ein witziger Kopf war, da sollten die Herren, wie es bei den Staaten gebräuchlich ist, Noten wechseln.

A. K.

— *Aus dem Leben des schwedischen Geigerkönigs Ole Bull.* Ole Bull wurde bekanntlich nicht allein in seinem Vaterlande, sondern überall, auch im Auslande, wo immer nur er sich auf seiner Zaubergeige hören ließ, in geradezu begeisterter Weise gefeiert. Als er einst nach dem Konzert, das er gegeben, in seine Wohnung zurückkehrte, klingelte er seinem Diener, da es plötzlich sehr kalt geworden war, damit er Feuer im Kamin anmachen solle. Der Diener schob eine hohe Kiste zum Kamin, auf der mit Farbe die Worte gepinselt waren „Brennholz". Der Künstler fragte überrascht, woher diese Kiste komme und erfuhr, daß sie spät des Abends von einem Dienstmanne gebracht worden sei, der angab, aus einem nahen Holzhofe zu



kommen. Die Kiste wurde erbrochen und siehe da, sie enthielt nicht Holzscheite, sondern 22 Violinen und Bratschen mit ihren Bogen. Dabei lag ein Schreiben, das in Form einer gerichtlichen Urkunde abgefaßt war und folgendermaßen lautete: „Die Unterzeichneten, sämtlich Mitglieder verschiedener philharmonischer Vereine, erklären durch diese Urkunde, daß sie vom heutigen Tage ihren Studien und Uebungen auf den beiliegenden Instrumenten ganz entsagen. Dasselbe Holz, dem Herr Ole Bull soviel Leben und Leidenschaft entlockt, kann in den Händen der Unterzeichneten für nichts weiter als Brennholz angesehen werden. Die Unterzeichneten stellen also an Herrn Ole Bull das Gesuch, ein Autodafé zu veranstalten, und den Rauch, der von diesem Holze aufsteigen wird, für einen von den reuigen Laien seinem Genie dargebrachten Weihrauch anzusehen." Unterschrieben war dieses merkwürdige Schriftstück von 22 Künstlern. Zwei Tage darauf veranstaltete Ole Bull ein Gastmahl von 23 Couvert, indem er seine Verehrer zu Tische bat. Jeder Platz war mit einer Violine markiert, die schräg über dem Stuhl hing und an dem Bogen eines jeden Instruments war ein Goldring mit Emaille befestigt mit der Devise „Einsamkeit und Beharrlichkeit". Diese Devise war ein Rat, den der große Meister den leicht eingeschüchterten Künstlern erteilte und zugleich eine symbolische Andeutung der Geschichte seines Lebens und seiner musikalischen Entwicklung. *A. K.*

— *Ein teures Andenken.* Der Berliner Professor der Tonkunst *Karl Friedrich Zelter*, Goethes trauter Freund, war im Besitze eines lebensgroßen Oelbildes, mit dem es eine eigene Bewandtnis hatte. Das Gemälde hing bis zu seinem Tode in dem Musiksaale über dem Flügel und stellte die heilige Cäcilie an der Orgel dar, den Gesang einer Frau in einfach weißem Kleide, ein Notenblatt in der Hand, begleitend. Es stammte aus der traurigen für ganz Deutschland so schmerzvollen Franzosenzeit und war seinem Besitzer unendlich wert und teuer. Zelters Freund Dr. Gehrike, der Leibarzt der Königin Luise, war von dem Kummer seiner hochverehrten Herrin so bedrückt, daß er Tag und Nacht sann, wie ihr wohl Linderung zu schaffen sei. Da fiel ihm ein, wie oft der Gesang von Zelters Frau ihn entzückt und gehoben hatte. Das brachte ihn auf den Einfall, er sagte der Königin davon und bot es ihr als sein bestes Trost- und Arzneimittel. Sie willigte freudig darein und schon am nächsten Morgen fuhr ein Wagen der Königin vor. So ward Zelters Frau gar oft die Trösterin in kummervollen Stunden, deren die geprüfte Frau so viel zu erdulden hatte. Aus jener Zeit stammte das Bild. Die Sängerin darauf war Zelters verstorbene

:: Konzert-Direktion Hermann Wolff ::

Berlin W. 35, Flottwellstr. 1

Telegr.-Adr. Musikwolff, Berlin — Telephon Amt VI, No. 797 u. 3779

Ferencz Hegedüs

der ungarische Violinvirtuose

hat der

Konzert-Direktion Hermann Wolff

seine

ALLEINIGE VERTRETUNG

übergeben.

Frei für Deutschland: 1. bis 20. Januar, 1. bis 20. März 1910 Konzert in Berlin, mit dem Philharmonischen Orchester am 15. Januar 1910 in der Sing-Akademie. In Rußland: 25. Januar bis Ende Februar 1910. In Oesterreich-Ungarn und Galizien: 1. Nov. bis 15. Dezember 1909.

H. W. Draber, Sekretär u. Manager, **Worpswede** bei Bremen.



Neue Klaviermusik

zu 6 Händen:

Paul Zilcher, Op. 75. **Drei leichte Stücke.** Nr. 1. Kindermarsch. Nr. 2. Melodie. Nr. 3. Auf dem Ball. Jede Nummer . . . . M. 1.—

zu 2 Händen:

F. David, Op. 30. **Bunte Reihe.** 24 Stücke für Violine und Klavier. Für Klavier übertragen von Franz Liszt. Neue Ausgabe . . . . M. 5.—

Gustav Lazarus, Op. 122. **Abendstimmungen.** 4 Klavierstücke.
Nr. 1. Dämmerstunde . . . . M. —.80
Nr. 2. Zur guten Nacht . . . „ —.80
Nr. 3. Barkarole . . . . „ —.80
Nr. 4. Sehnen . . . . „ —.80

— Op. 123. **8 Phantasiestücke** in aufsteigender Schwierigkeit.
Nr. 1. Ungarisch . . . . . . M. —.80
Nr. 2. Menuetto giocoso . . „ —.80
Nr. 3. Schlummerliedchen . „ —.80
Nr. 4. Valse lente . . . . . . „ —.80
Nr. 5. Am Bache . . . . . . „ —.80
Nr. 6. Springtanz . . . . . . „ —.80
Nr. 7. Gavotte . . . . „ —.80
Nr. 8. Im Frühling . . . . . „ —.80

Ferdinand Saffe, Op. 19. **4 kleine Klavierstücke.**
Nr. 1. Reigen . . . . M. —.60
Nr. 2. Lied ohne Worte . . . „ —.60
Nr. 3. Gute Nacht . . . . . „ —.60
Nr. 4. Menuett . . . . „ —.60

Leander Schlegel, Op. 30. **Ins Album** (Neue Folge). 4 Klavierstücke.
Nr. 1. Kahnfahrt . . . . M. 1.—
Nr. 2. Capriccio . . . . „ 1.—
Nr. 3. Trauermarsch . . . . „ 1.—
Nr. 4. Walzer . . . . „ 1.—

Paul Zilcher, Op. 74. **Mancherlei.** 6 leichte Klavierstücke.
Nr. 1. Hochzeitzug . . . . . M. —.60
Nr. 2. Valse mignonne . . . „ —.60
Nr. 3. Grossvater erzählt . . „ —.60
Nr. 4. Scherzino . . . . „ —.60
Nr. 5. Auf einsamer Strasse „ —.60
Nr. 6. Schwalbenspiel . . . . „ —.60

Ansichtsendungen bereitwilligst!

Fr. Kistner, Musikverlag, Leipzig.

! Opern-Novität !

Die Madonna mit dem Mantel

Ein Tontrauerspiel in 2 Aufzügen

Dichtung und Musik von **Artur Könnemann.**

Textbuch (soeben erschienen) M. —.80 durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen oder direkt vom

Musik-Verlag F. Priedöhl, Stettin.

Mit größtem Erfolg gesungen

von

Lilli Sanderson, Mary Forrest und Marcella Sembrich

sind die Lieder von

RUDOLPH GANZ

für eine Singstimme und Piano.

La Marguerite, f. Sopran (Tenor); Mezzosopran (Bariton)	à M. 1.60
Chanson de Barberine	„ „ 1.—
Il faut aimer, f. Sopran (Tenor); Mezzosopran (Bariton)	„ „ 1.60
Si vous n'avez rien à me dire	„ „ 1.60
Chanson d'Avril	„ „ 1.60
Lied	„ „ 1.20
Noël en rêve	„ „ 1.60
Avec toi	„ „ 1.60

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen, sowie durch den Verlag

Foetisch Frères A.-G., Lausanne.



Kleiner Anzeiger



Stellengesuche, Stellenangebote, An- und Verkäufe aller Art, Pensionsgesuche usw. kostet die kleine Zeile 50 Pf. — Aufträge an die Expedition in Stuttgart oder an eine der Filialen von Rud. Mosse. Die Gebühren sind der Bestellung gleich beizufügen. Für eine Zeile sind 10 Silben, für ein Wort aus größerer, fetterer Schrift zwei Zeilen und für Weiterbeförderung von Chiffre-Briefen 50 Pf. extra zu berechnen.

DIRIGENT.

Durch die Uebernahme einer musikalischen Praxis (Klavier, Violine — letzteres nicht Bedingung) in einer kleineren Garnisonstadt Badens, ist einem **tüchtigen Musiker** zugleich die Stellung an einem guten Gesangverein (gemischt. Chor) zugesichert. Jährl. Einkommen 4–5000 Mk. Forderung 1000 Mk. Offert. **postlagernd M. 100, Karlsruhe i. Baden.** ◈◈◈◈◈

Erste oder zweite Dirigenten-Stelle

gesucht durch einen tüchtig., geschult. Solo-Geiger u. Konzertmeister, in einem der größ. deutsch. Orchester. Offert. unt. **S. R. 8779 an Rudolf Mosse, Stuttgart.**

Konservatorium-Verkauf. Ein seit 35 Jahr. best. **renomm. Konservatorium Berlins,** mit bedeut. Ueberschuß, ist wegen Zuruhesetzung des Direktors zu verk. Off. unter **J. V. 5953 bef. Rud. Mosse, Berlin SW.**

Komponisten.

Bedeutender Musikverlag mit Verbindungen in allen Weltteilen übernimmt Kompositionen, trägt teils die Kosten.

Offerten **sub J. 908** an **Haasenstein & Vogler A.-G., Leipzig.**

Echte

Vuillaume-Geige

aus dem Nachlaß eines K. Kammermusikers, sowie eine gesunde Tiroler Tongeige zu verkaufen. Näheres durch

B. Klinckerfuß, Kgl. Hoflieferant, **Stuttgart.**

Konservat. gebildete, sehr tüchtige **Pianistin,** erfahr. Lehrerin, welche gut engl. u. etw. franz. spricht, **sucht** passende **Stellung.** Gefl. Angeb. u. **F. K. E. 6468 an Rudolf Mosse, Frankfurt a. M.**

Pianist und Pianistin,

tüchtige Solisten u. Pädagogen f. Musikinstitut gesucht. Off. mit Gehaltsanspr., Zeugn., Bild u. **S. M. 9149** a. d. Exp. d. Bl.

Instrumentationen

von Musikstücken jeder Art und für jede Orchesterbesetzung, künstlerisch u. effektvoll ausgeführt, ebenso Arrangements für Klavier und Gesang, übernehme ich unter Diskretion. Dieselben werden nötigenfalls schon nach einer Melodiestimme druckreif gestellt. Retourmarke erbeten. ◈◈◈◈

Otto Drache, Königl. Hoftheater-Musikdirektor a. D., **Dresden,** Kurfürstenstr. 13.

Eine neue **SOLO-VIOLINE**

Katalogwert ca. 300 Mk. ist Umstände halber sehr billig zu verkauf. Gefl. Offerten unter **S. U. 9023** an die Expedition dieser Zeitung. ◈◈

Dame od. Herr (Klavierfach bevorz.), findet aussichtsreiche Existenz durch Uebernahme einer altrenommierten

MUSIK-SCHULE

in aufblühender Großstadt. Anfr. sub **S. T. 8715** befördert die Exp. des Bl.

Instrumentiere

für jede Orchesterbesetzung praktisch, bearbeite Kompositionen, Chöre, Klavierauszüge etc. etc. künstlerisch, druckreif. **LUDWIG GÄRTNER,** Musikdirektor, **Dresden,** Liliengasse 22. ◈◈◈◈◈◈◈

Altes, sehr renommiertes Konservatorium

mit großer Schülerzahl, in vornehmster Gegend Berlins, ist, wegen Kränklichkeit des Inhabers, mit allem Inventar für 25 000 Mk. **verkäuflich.** Anzahlung 10 000 Mk., Rest in 3 Jahresraten à 5000 Mk. — Jahreseinnahme 15–18 000 Mk. — Käufer muß gebildeter Künstler und Pädagoge sein, liebenswürdiges Benehmen und kaufmännisches Verständnis für den Verkehr mit dem Publikum besitzen. Offerten erbeten unter **M. A. 523** an die Expedition dieser Zeitung. ◈◈◈◈◈◈◈◈◈◈◈

Verkaufe:

Neue Zeitschrift für Musik, begr. von Schumann (1835–1857); 33 Vierteljahrs- bzw. Halbjahrsbände.
„Die Musik" I. bis VI. Jahrgang in Quartalsbänden.
C. v. Winterfeld, **Joh. Gabrieli und sein Zeitalter.** 1834.
Printz, **Sing- und Klingkunst.** 1690.
Neue Musik-Zeitung (Grüninger, Stuttgart). Jahrgang 1889, 1894, 1896, 1897.

H. Hantscho, Steinau (Oder).

Frau, seine „Julie“. Wenn der Altmeister der Gesangskunst seine Schüler ermahnte, beim Singen nicht so starr oder gar verzerrt auszusehen, pflegte er auf das Bild zu zeigen und sagte: Der Gesang muß den Ausdruck des Gesichts verklären, meine Julie war nicht schön, aber beim Singen war sie schön wie ein Engel.

— *Das Gebet einer Jungfrau.* Es ereignete sich in einem Konzertsaale. Bereits mehrere Stücke waren gespielt worden, die „ihn“ aber kalt gelassen hatten. Erst der „Hochzeitsmarsch“ von Mendelssohn weckte ihn auf. „Ich glaube, ich habe das Stück schon einmal gehört,“ sagte er. „Ich bin kein besonders guter Kenner klassischer Stücke, aber dies Stück gefällt mir. Wie heißt es gleich?“ „Das“, antwortete „sie“ mit einem Augenzwinkern, „ist das ‚Gebet einer Jungfrau‘.“ *B.*

— *Was ist ein Opernsänger?* Er glaubt an die Unsterblichkeit der Kehle, läßt sich den guten Ton und den feinen Takt noch besser bezahlen als der Diplomat und hört gewöhnlich mehr auf seine eigene Stimme als auf die Stimme der Billigkeit. Dem Theaterdirektor ist er noch teurer als dem Publikum und am teuersten dann, wenn er, ohne Abschied zu nehmen, auf einem anderen Bretterweltteil sein Glück und das Publikum versucht.

— *Zwei Bonmots von Paganini.* Der berühmte Geigerkönig wurde einst gefragt, wen er für den ersten Violinspieler halte. Auf diese bedenkliche Frage gab er die diplomatische Antwort: Wen ich für den ersten Violinspieler halte, kann ich nicht sagen, denn ich weiß es nicht. Gewiß weiß ich aber, daß Lepinski nach diesem kommt. — Als er in einem Laden Handschuhe verlangte, zeigte ihm das hübsche Ladenfräulein ein Paar à la Giraffe. „Nein,“ antwortete der Meister, „zeigen Sie mir lieber eines von einem anderen Tier.“ Hierauf erhielt er Handschuhe à la Paganini. So mischte die Mode das Tier und den Künstler.

— *Schluß!* Der einst gefeierte Violoncellist *Platel* zählte zu seinen Beschützern auch den Fürsten Chimay. Als der Virtuose schwer erkrankte, versah ihn sein Mäcen mit den köstlichsten und herrlichsten Sachen, so z. B. mit dem besten Bordeauxwein, den er in seinem Keller hatte. Als die letzten Flaschen geleert waren, nahm Platel, um seinen Gönner zu einer neuen Sendung zu vermögen, zur musikalischen Sprache seine Zuflucht. Er schrieb nämlich auf die leeren Flaschen: „Da Capo.“ Bald darauf kam in der Tat ein zweiter Korb mit Wein, aber mit einem angeklebten Zettel, worauf „Coda“ geschrieben stand. *A. K.*






Kunst und Unterricht



Adressentafel für Künstler, Künstlerinnen, Musiklehrer und -lehrerinnen, Musikinstitute usw.

Wegen der Aufnahme wende man sich an unsere Anzeigen-Abteilung, Stuttgart, Königstr. 31 B.

Lydia Hollm
Gesangsausbildung, Oper und Konzert
◈◈◈ Berlin W, Pariserstr. 55. ◈◈◈

Fräulein Thila Koenig,
Konzert- und Oratorien-Sängerin (Alt)
München, Fürstenstraße 21 II. ◈◈◈◈◈

Kursus in Harmonielehre u. Komposition auf schriftl. Wege durch Rich. Kügele, Frankenstein i. Schl.
◈◈◈◈◈ Prospekt gratis. ◈◈◈◈◈

Victoire Lyon, Pianiste-compositeur
◈ Berlin W., Bayreutherstr. 21. ◈

Alfred Kase ◈◈◈◈◈◈◈◈◈ Ballade, Oratorium (u. a. „Kreuzstab"-Kantate von Bach)
Leipzig, Hardenbergstr. 34, Tel. 10660.

Emy Schwabe, Sopran. Hoch-dramatische Sängerin am Stadttheater in Zürich und Konzertsängerin (Lieder- und Oratorien)-Unterricht. Zürich V, Horneggstr. 15.

Olga von Welden, Konzert-sängerin, erteilt Unterricht (Methode Lilly Lehmann)
◈ Stuttgart, Rotebühlstr. 91, III. ◈

◈◈ Kammersängerin ◈◈
Johanna Dietz
Lieder- u. Oratoriensängerin (Sopran)
Frankfurt am Main
Cronbergerstraße 12.

Eduard E. Mann
Tenor, Konzert- u. Oratorien-Sänger, Stimmbildner, Lehrer a. d. Hochschule d. K. Konservatoriums Dresden-A., Schnorrstr. 28 Tel.-Adr.: Tenormann

Emma Rückbeil-Hiller, Kgl. Württ. Kammer-sängerin, Gesangschule f. Konzert u. Oper.
Stuttgart-Cannstatt, Paulinenstraße 29.

Hermann Ruoff
Baßbariton: Oratorien, Balladen, Lieder
München, Herzog Rudolfstraße 16 II. ◈

Oskar Wappenschmitt
Klavier, Theorie (Schüler H. v. Eykens) etc.
◈◈ Berlin W, Landshuterstr. 36. ◈◈

Klavier- und Violin-Unterricht
erteilt Musiklehrer Gasteyger.
Mein System der getrennten Schwierigkeiten schließt Nichtverstehen aus u. erzieht v. Anfang an z. Selbständigkeit.
◈ Stuttgart, Schlosserstr. 30, II. ◈

Hans Werner-Koffka, hohe Baß- u. Baritonpart., Bach, Händel, mod. Werke. Ausfrg. v. Konzertverein., München, Liebherrstr. 10.

Violinunterricht erteilt für Berufsmusiker und Dilettanten Kgl. Kammervirtuos Prof. Karl Wien, Stuttgart, Lindenstr. 37, 3.

Mark Günzburg
Klaviervirtuose. Erster Staatspreis d. Wiener Meisterschule (Prof. E. Sauer)
Konzert, Unterricht und Kammermusik. Dresden-A., Hettnerstr. 3.

Auguste v. Weber-Spohr
Hofopernsängerin
Konzert-, Opern-Gesangschule
Köln, Kamekestraße 14, Ecke Bismarckstraße.
Eintritt jederzeit

Julius Casper, Geigenkünstler.
Vossische Zeitung: „Die Tradition Joachims (Beethoven-Konzert) war unverkennbar."
Die Musik: „Wurde sogar dem Brahmsschen Konzert technisch und geistig völlig gerecht."
Reichsanzeiger: „Lenkte die Aufmerksamkeit auf sich durch den schönen, beseelten Ton. Daneben trat eine bedeutende Technik hervor. Ein hochstrebender Künstler."
Engagements-Anträge bitte an eigene Adresse: Lützowstr. 68, Berlin W. oder an die Konzertdirektion Wolff zu richten. :: ::

Musikakademie (Konservatorium der Musik)
Berlin W 50, Nürnbergerstr. 23. Dir.: R. Hillgenberg. Fernspr. Chbg. 12909.
Frequentiertestes Institut d. Westens Berlins. Begr. 1889. Klavier-, Violinstunden wöchentl. zweimal monatl. von 4.50 an. Gesang-, Cellostunden 9.50. Vorzügl. Lehrkräfte.

Goby Eberhard'sche Geiger-Schule.
Verfasser von: „Mein System des Uebens."
Die Meisterkurse beginnen in Berlin am 15. Oktober 1909. Neue Winterfeldstr. 46.
Wilhelmy schreibt: „Eberhard's Methode ist das Werk eines Genies."
Steeman: „Ich studierte bei Leonard, Joachim, Ysaye; Eberhard's Methode stellt alles in den Schatten, was ich bisher kennen lernte."
Im selben Sinne äußerten sich die Professoren:
Rich. Sahla, Herm. Ritter, W. Berger usw.

Carl Loewe! ✝ Carl Loewe!
„Ihm, keinem Andern das Jahrhundert"

Der wahre Genuß eines Kunstwerks liegt in seiner tiefen Religiosität — nicht ... in Perversität. K. Götz.

Saison 1909/10 **Saison 1909/10**

:: Große ::
Loewegedenkfeiern
für den unvergeßlichen Meister der Ballade
(zu Carl Loewes 40. Todestag: 20. April 1909).
Künstl. Leitung: Baritonist und Loewe-Interpret
:: Karl Götz, „Eugen Guras Nachf." ::

I. II. internationale Loewe-Tournee
des Baritonisten Karl Götz-Berlin (darunter Paris, St. Petersburg vom 8. Oktober bis 18. November. Karl Götz ist Verfasser zweier, von Fürstlichkeiten angenommenen, bedeutenden Loeweschriften).

II. 17/18. Okt. Kaiserslautern u. Trier
Unbekannte Balladen, Quartette, Duette, Bruchstücke aus Oratorien, Klavier-Kompositionen „Mazeppa" usw.

III. 14. November Brüssel (Kunst-Verein)
I. internationale Loewefeier.
Erläuterungen in deutscher und französischer Sprache.
Loewe-Vorträge in deutscher Sprache
Karl Götz und Madame Bruckwilder-Rockstroh, Brüssel.

IV. 16. November Antwerpen.
Wiederholung des Brüsseler Abends.
Dieselben Künstler.

Loewe-Abend von Karl Götz in STUTTGART am 16. Oktober.

V. Carl Loewe's Oratorium: „Hiob", „Lazarus", „Festzeiten" von Berlin und Frankfurt a. M. angenommen!

VI. Carl Loewe's komische Oper: „Die 3 Wünsche", Essen 1909/10,
Direktor Hartmann. Alleinige Vertretung: Westdeutsche Konzertdirektion (A. Day), Trier. Karl Götz arbeitet ohne Berliner Konzertdirektionen.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

Musikstücke zum „Führer durch die Klavierliteratur."

Jakob Haßler (Bruder Hans Leo Haßler,
1602-11 Kammerorganist Kaiser Rudolphs II. in Prag).

(Anfang der) Toccata IV. Toni (hypodorisch).

Bearbeitet von Otto Urbach.



Aus „Denkmäler der Tonkunst in Bayern." Die kleinen Noten und die Arpeggios sind wie Phrasierung und Fingersatz Zusätze.

Christian Erbach (1573-1635) Organist in Augsburg.

(Anfang des) Ricercar V. Toni

(lydisch frei gehandhabt, wie die Vorzeichnung beweist).

Bearbeitet von Otto Urbach.



Aus den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern." Der leichteren Lesart in 4/4 statt 4/2 notiert. Das Thema besteht aus 2 Motiven, die oft selbständig, aber stets mit deutlicher Beziehung aufeinander, geführt werden. Bemerkenswert die Einführung der Themen und der gefällige an das XVIII. Jahrhundert gemahnende Wohlklang dieses Vorläufers der Fuge.

Samuel Scheidt (1587-1654);
Organist und Städt. Kapellmeister, Halle a.d.Saale.

Aus der Tabulatura Nova: Cantilena Anglica Fortunæ.

Bearbeitet von Otto Urbach.



[1] Aus den „Denkmälern deutscher Tonkunst." Unter dem Titel „Fortune" als 65. Stück des Fitzwilliam Virginalbooks von Byrd ebenfalls [variiert.


3. Variatio. (Più mosso.)
mf
R. H.


4. Variatio.


(meno mosso)
(a tempo)
5. Variatio. 𝅗𝅥 wie vorher die ♩
(mf)

Aus „Amor Triumphator.“

Ein Liedercyclus nach Gedichten von Marie Madeleine.




p
mf
See - - - le zit-ternd vor Frühlings-leid, zit - -
- - ternd vor Früh - - - lings-leid.
pp
ritenuto
O könnt' ich noch einmal schau - en, nur ein-mal noch dei-ne
pp a tempo
Au-gen, je-ne mü-den blau-en Ster - ne, die ich zu sehr ge - liebt,
poco riten.
die ich zu sehr ge - liebt.
poco riten.
ritard.
a tempo

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Musikstücke zum „Führer durch die Klavierliteratur."

Jakob Haßler (Bruder Hans Leo Haßler,
1602-11 Kammerorganist Kaiser Rudolphs II. in Prag).

(Anfang der) Toccata IV. Toni (hypodorisch).

Bearbeitet von Otto Urbach.



Aus „Denkmäler der Tonkunst in Bayern." Die kleinen Noten und die Arpeggios sind wie Phrasierung und Fingersatz Zusätze.

Christian Erbach (1573-1635) Organist in Augsburg.

(Anfang des) Ricercar V. Toni

(lydisch frei gehandhabt, wie die Vorzeichnung beweist).

Bearbeitet von Otto Urbach.



Aus den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern." Der leichteren Lesart in 4/4 statt 4/2 notiert. Das Thema besteht aus 2 Motiven, die oft selbständig, aber stets mit deutlicher Beziehung aufeinander, geführt werden. Bemerkenswert die Einführung der Themen und der gefällige an das XVIII. Jahrhundert gemahnende Wohlklang dieses Vorläufers der Fuge.

Samuel Scheidt (1587-1654);
Organist und Städt. Kapellmeister, Halle a.d.Saale.

Aus der Tabulatura Nova: Cantilena Anglica Fortunæ.

Bearbeitet von Otto Urbach.



[1] Aus den „Denkmälern deutscher Tonkunst." Unter dem Titel „Fortune" als 65. Stück des Fitzwilliam Virginalbooks von Byrd ebenfalls variiert.


3. Variatio. (Più mosso.)
mf
R. H.


4. Variatio.


(meno mosso)
(a tempo)
5. Variatio. 𝅗𝅥 wie vorher die 𝅘𝅥
(mf)

Aus „Amor Triumphator.“

Ein Liedercyclus nach Gedichten von Marie Madeleine.

Max Steinitzer.




p
mf
See - - le zit-ternd vor Frühlings - leid, zit - - - ternd vor Früh - - - lings - leid.
pp
ritenuto
pp a tempo
O könnt' ich noch einmal schau - en, nur ein-mal noch dei-ne Au-gen, je - ne mü - den blau-en Ster - ne, die ich zu sehr ge - liebt,
poco riten.
die ich zu sehr ge - liebt.
ritard.
a tempo



XXXI. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.	1910 Heft 2

Musikalische Grundrisse.

(Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.)

Von MAX BATTKE (Berlin).

Vorbemerkung.

DAS Generelle und das Individuelle in der Musik zu erfassen und *wiederzugeben*, ist das oberste Gebot, das wir dem ausübenden Künstler setzen; diese beiden Wesensarten zu erfassen und zu *verstehen*, das ist die billige Forderung, die der Künstler an seinen Zuhörer stellt.

In den nachfolgenden Aufsätzen soll besonders das *Generelle* Berücksichtigung finden. Verständigen wir uns also zunächst über den Begriff und die Grenzen des Generellen.

Man sagt den Deutschen gerne nach, daß sie ihre Erläuterungen am liebsten durch Gleichnisse und Vergleiche geben. Ich bekenne mich nun freudig dazu, ein Deutscher zu sein und beginne sofort mit einem Vergleich.

Der generelle Begriff „Baum" erzählt uns von einem mehr oder minder großen holzigen Gewächs, das einen Stamm und Zweige und Blätter hat, selbst wenn die Blätter die eigentümliche Gestalt von Nadeln annehmen. Individualisieren wir, so ist der Baum etwa eine Eiche, eine Weide oder eine Tanne. So werden in der Musik die generellen Angaben und Regeln für *sämtliche* Kunstwerke, für *alle* Kompositionen Gültigkeit haben. Nehmen wir aus der schier unzählbaren Menge von Kunstformen nun eine bestimmte heraus, z. B. Rondo, oder Fuge oder Menuett, so sind wir bereits auf dem Wege des Individualisierens.

Bleiben wir nun bei der „Eiche" und beim „Menuett". Generell finden wir: *diese* Eiche ist etwa 150 Jahre alt — *dieses* Menuett stammt aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, was der Kundige an seinem Stil genau so gut erkennt, wie der erfahrene Forstmann das ungefähre Alter eines Baumes. Individualisieren wir, so erfahren wir: diese Eiche wurde von dem Grafen Y. gepflanzt, als er sich den Park zu seinem alten Schlosse schuf — dieses Menuett wurde von Mozart gebaut.

Generell erkennen wir weiter: diese Eiche ist ein prachtvoll und ebenmäßig gewachsener Solitär — dieses Menuett ist für Orchester komponiert. Individuell: diese Eiche ist rechts die vorderste in der großen Allee, die vom Schlosse herunter in das Dorf führt — dieses Menuett ist das bekannte aus Don Juan.

Generell: diese Eiche gefällt jedem, der vorbeikommt — dieses Menuett wird in absoluter Gleichmäßigkeit, wie von einem mechanischen Spielwerk, vorgetragen. Individuell: der Nachkomme des Grafen Y. sieht diese, ihm durch Tradition geheiligte Eiche mit anderen Augen an, als der Maler oder als der Holzhändler — dieses Menuett klingt anders, wenn es Weingartner an der Spitze eines Hoftheaterorchesters ausführt, als wenn Herr Müller oder Herr Schulze genau dieselben Noten von seiner Lehrlingskapelle in einem Biergarten verarbeiten läßt.

Nachstehende Zeichnung wird diesen „Stammbaum" noch anschaulicher machen:

	generell:	individuell:
	eine musikalische Komposition	ein Menuett
Beachtung des Stils aus der Zeitepoche heraus	generell: aus der 2. Hälfte des 18. Jahrh.	individuell: von Mozart
Beachtung des Stils aus der Gattung und aus der Absicht des betr. Komponisten	generell: Orchesterwerk	individuell: aus Don Juan
Auffassung des Ausübenden	generell: Ausführung ohne Eigenart	individuell: Ausführung durch einen Künstler

Für das Ausführen so gut wie für das verständnisvolle Zuhören bietet natürlich der generelle Standpunkt stets die Basis, auf der alsdann erst das Individuelle aufgebaut werden kann. Um in das Verständnis all dieser Feinheiten den Weg zu finden, werden wir natürlich diejenigen Gesetze zu ergründen versuchen, denen alle musikalische Kunstformen gehorchen müssen. Und dann können wir langsam den „Stammbaum" wie einen Baumstamm erklettern und können von oben bewundernde Ausschau in die fernen Weiten halten.

Hans v. Bülow sagte: „Im Anfang war der Rhythmus." Es sei also unser erstes Kapitel dem Rhythmus geweiht.

Der große Rhythmus in der Musik.

Der gerade und der ungerade Takt als Urkeim jeder musikalischen Form.

Πάντα ῥεῖ! Die urewige Bewegung, welche die Natur allem Sein gegeben hat, ist eigentlich das einzige Modell, das die Musik im Weltall zur Nachahmung vorgefunden hat. Dafür ist es aber auch höchstes Prinzip geworden: ein stetes Bewegen der Tonlängen ergibt den interessanten Rhythmus, ein stetes Verändern der Tonhöhen die Melodie, den ständigen Wechsel von laut und leise braucht der künstlerische Vortrag, und das Orchester malt mit den Klangfarben der Instrumente ein wechselvoll fesselndes Bild.

Die primitivste Abwechslung sehen wir im Rhythmus des einfachen geraden Taktes, der also die Vorzeichnung 2/4 trägt:

1	2
betont,	unbetont.

Um eine Kleinigkeit interessanter erscheint der Rhythmus des ungeraden Taktes, der 3/4 vorgezeichnet hat, nämlich:

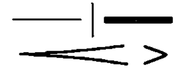
1	2	3
betont,	weniger betont,	unbetont.

In diesen beiden Urkeimen und ihren Abwandlungsformen liegt der ganze Reichtum von Licht und Schatten durch die Akzentverteilung in der Musik verborgen, und diese beiden so unscheinbaren Figuren enthüllen uns alle Geheimnisse des Aufbaus und also auch der künstlerischen Wiedergabe, der effektvollen Steigerung eines Tonwerkes, sei es das einfachste Lied, sei es die größte Orchester-Symphonie.

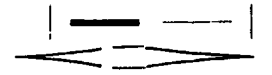
Wir haben zunächst folgende Erscheinungsformen:

1 a der gerade Takt als Volltakt: | ▬▬ ——|
1 b „ „ „ mit Auftakt: ——|▬▬
2 a der ungerade Takt als Volltakt: | ▬▬ —— ——|
2 b „ „ „ mit Auftakt: ——|▬▬ ——
2 c „ „ „ „ „ —— —|▬▬

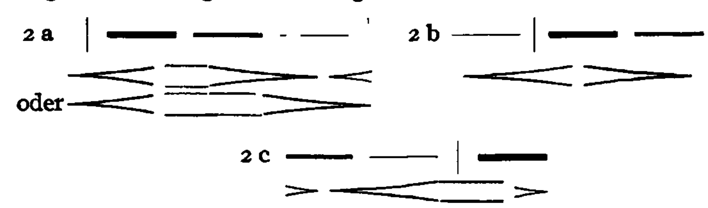
Theoretisch ist diese Akzentverteilung sehr einfach, in der Musikausübung kommt aber für die genaue Verteilung von Licht und Schatten noch die Erkenntnis hinzu, daß der Auftakt stets ein crescendo bringt, das sich in der ersten, betonten Zählzeit noch fortsetzt, so daß demnach das Beispiel 1 b, genau genommen, folgende Schattierung bekommt:



Die Volltakte aber beginnen mit einem latenten Auftakt: es ist, als ob die Vorbereitung zum Hauptakzent sich im stillen vollzöge, gewissermaßen mit einem tiefen Atemholen. Es ist wie das Erwachen zum Leben, das sich nicht plötzlich vollzieht, sondern sich sorgsam vorbereitet hat: wenn der Frühling die Knospen treibt, so stiegen schon lange vorher, als Auftakt dafür, die Säfte leise und sachte in alle Aeste und Zweige hinauf. Das Beispiel 1 a bekäme danach folgende Ausgestaltung:



Dementsprechend können wir beim ungeraden Takt folgende Vortragsbezeichnungen als Norm ansehen:

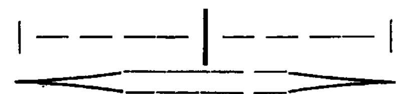


Die eindrucksvollste und wirkungsreichste Form ist die, welche eine langsame Steigerung bringt und nach Erreichung des Höhepunktes schnell dem Ende zustrebt, im geraden Takt also 1 a, im ungeraden 2 c. Es ist die Gestaltung, die ein gut pointierter Witz zeigt, die ein gutes Bühnenstück — sei es ein- oder fünfaktig — haben muß, es ist auch die Form, die dem alltäglichen Leben im Großen und im Kleinen zugrunde liegt: die psychische Entwicklung des Menschen dauert bis in seine fünfziger und sechziger Jahre, und der Verfall führt in fünf bis zehn Jahren den Lebensabschluß herbei. Oder um ein ganz profanes Beispiel zu zitieren: den ganzen Vormittag wird in der Küche die Mittagsmahlzeit vorbereitet, und in verhältnismäßig wenigen Minuten ist alles aufgegessen.

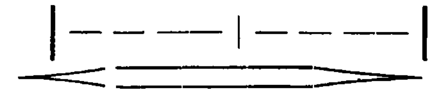
Uebertragen wir nun das rhythmische Bild des 2/4-Taktes auf größere Notenwerte, vielleicht auf zwei 𝅗𝅥 im 2/4-Takte, das ist also auf zwei volle Takte, so erhalten wir die gleichen Betonungsverhältnisse, nämlich den „Rhythmus höherer Ordnung", wie *Riemann* ihn benennt.

Unsere Beispiele nehmen wir am besten aus der Vokalmusik, weil uns die Worte einen besseren Anhalt zur Prüfung der wirkungsvollsten Verteilung der Tonstärken geben.

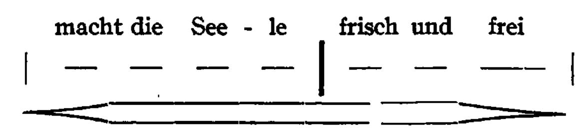
Für vorliegenden Fall wählen wir den Anfang des Volksliedchens: „Alles neu macht der Mai". Das Lied beginnt mit Volltakt. Nehmen wir den ganzen ersten Takt als Auftakt höherer Ordnung, so erhalten wir die Betonung:



Soll der erste Takt aber als Volltakt im Rhythmus höherer Ordnung gelten, so wäre die Kraftverteilung:



so daß das vorbereitende crescendo in einem gedachten Auftakt läge. Daß aber die erstere Auffassung die richtigere ist, sehen wir schon aus den nächsten Worten:



Bezeichnen wir jeden vollen Takt des Liedchens mit 𝅗𝅥, so erhalten wir nun für die erste Hälfte folgenden Aufbau:

𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 ' 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 ' 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 ' 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥

Der Text dazu lautet für diese acht Noten:

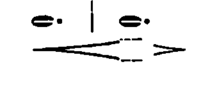
Alles neu | macht der Mai,
Macht die Seele | frisch und frei.
Laßt das Haus, | kommt hinaus,
Windet einen | Strauß!

Es ist klar und deutlich die Figur 1 b (gerader Takt mit Auftakt) mit viermaliger Wiederholung zu erkennen.

Wir betrachten jetzt das Lied „O Tannenbaum". Sehen wir vom Auftakt für das Wörtchen „o" ab, und geben wir jeden Takt durch die Note 𝅗𝅥. wieder, so ergibt sich für die ersten zwei Verszeilen folgendes Bild:

𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. ' 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.

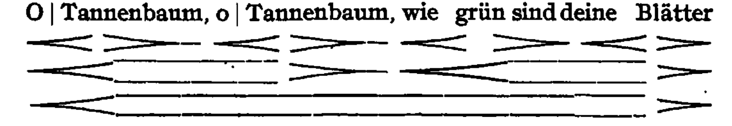
Fassen wir jetzt aber *zwei* Takte als Einheit zusammen unter dem Zeichen 𝅝., so wächst die Vortragsbezeichnung gleichfalls mit ins Doppelte, nämlich;



eigentlich genauer:



Das Ansteigen und Nachlassen der Kraft wiederholt sich also im kleinen und im größeren Rhythmus auf drei Arten:



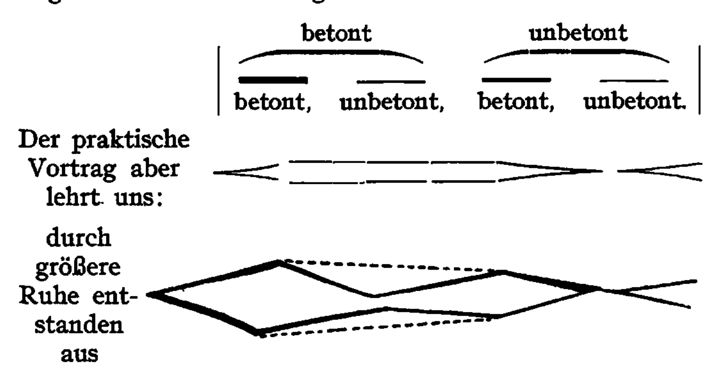
Trägt man alle die feinen Nuancierungen des kleineren Rhythmus in das einzige crescendo-Zeichen des großen

Rhythmus ein, so bietet das Bild des Aufsteigens folgende Linie:

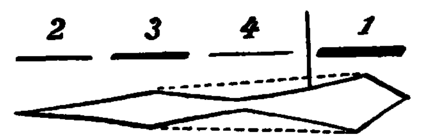


Es ist schnell zu ersehen, daß da des Guten leicht zu viel getan werden kann, und daß die Großzügigkeit des Vortrags, welche hauptsächlich die Akzente höherer Ordnung sinngemäß berücksichtigt, entschieden den Vorzug verdient, weil sie mehr Ruhe und Linie in das Tonstück bringt.

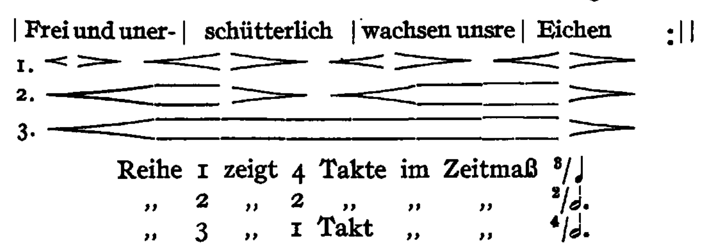
Machen wir aus zwei einfachen geraden Takten einen einzigen Takt, so erhalten wir den $^4/_4$-Takt, der demnach folgende Akzentverteilung aufweist:



Erscheint aber dieser Rhythmus in der auch für $^2/_4$ und für $^3/_4$ am günstigsten befundenen Form, nämlich nicht mit dem Hauptakzent zuvorderst, so werden wir einen recht langen Auftakt zur Vorbereitung bevorzugen und wählen daher den Beginn mit der Zählzeit 2:



Wir übertragen diese Form auf die ersten vier Takte des Liedes: „Frei und unerschütterlich", welches die bekannte Melodie des Studentenliedes Gaudeamus igitur hat.

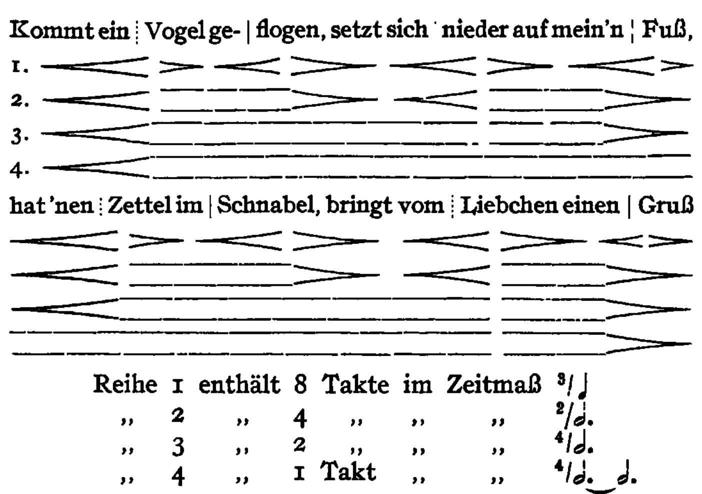


Reihe 1 zeigt 4 Takte im Zeitmaß ³/♩
„ 2 „ 2 „ „ „ ²/𝅗𝅥.
„ 3 „ 1 Takt „ „ ⁴/𝅗𝅥.

und beginnt mit Zählzeit 2, so daß auf die Zählzeit 1 das Wort „Eichen" als Gipfelpunkt mit dem größten Akzent fällt.

Man kann aber nicht blindlings den langen Auftakt als feststehende Regel annehmen. Denn Ausnahmen wirken stets recht dekorativ in dem bunten Vielerlei der Formen, d. h. sie schaffen uns die so notwendige Abwechslung. Betrachten wir das Kinderliedchen: „Kommt ein Vogel geflogen".

Der Akzent liegt offenbar auf dem Worte „Vogel" und nicht etwa auf „geflogen". Wir haben also ein ganz knappes crescendo und ein verhältnismäßig langes decrescendo. Sehen wir uns aber die Oekonomie des ganzen achttaktigen Liedchens an, so kommen wir doch wieder zu unserer Schönheitsregel des langen Auftaktes zurück, denn von den vier Akzenten auf *Vogel*, *nieder*, *Zettel*, *Liebchen* fällt der größte Akzent doch unweigerlich wieder auf *Liebchen*, so daß die ersten drei Akzente den Auftakt in dem großen Rhythmus bilden, in welchem jede Zählzeit die Länge von zwei wirklichen Takten hat.



Reihe 1 enthält 8 Takte im Zeitmaß ³/♩
„ 2 „ 4 „ „ „ ²/𝅗𝅥.
„ 3 „ 2 „ „ „ ⁴/𝅗𝅥.
„ 4 „ 1 Takt „ „ ⁴/𝅗𝅥.‿𝅗𝅥.

Im nächsten Beispiel: „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten" setzen wir — den Auftakt „ich" außer acht lassend — zunächst jeden Takt = ♩, dann erhalten wir folgendes Bild:

der erste Viertakter: ♩ | ♩ ♩ ♩
Wiederholung: ♩ | ♩ ♩ ♩
der modulierende Teil: ♩ | ♩ ♩ ♩
Schlußteil = dem ersten Viertakter: ♩ | ♩ ♩ ♩

Die vier Akzente fallen also auf: *deuten*, *Zeiten*, *dunkelt*, *funkelt*.

Setzen wir jetzt für jede *Reihe* abermals die Note ♩, so erhalten wir:



d. h. *deuten* fällt auf die Zählzeit 2, die Wiederholung bringt eine leichte Steigerung, da ja 3 betonter ist als 2. Der modulierende Teil fällt zwar auf den scheinbar unbetonten Taktteil 4, bringt aber in Wirklichkeit das große crescendo, den prächtigen Auftakt für die Schlußzeile, die zugleich mit der höchsten Melodienote auch zum höchsten Akzent hinaufsteigt (daß auch die Worte: „*alten* Zeiten", „*nicht* aus dem Sinn", „*kühl*", „Gipfel des *Berges*" ihre Akzente bekommen dadurch, daß die Melodie sich für sie einen höheren, also kräftigeren Ton wählt, gehört in das Kapitel III, welches von der Melodie handeln wird).

Setzen wir in diesem wunderbaren Liede nun endlich für jede *Strophe* die Note ♩ ein, so bekommt das ganze Lied die einfache Gestaltung:



d. h. eine mächtige Steigerung, die von der referierenden ersten Strophe hinauswächst über die lebhafter werdende Anteilnahme in der zweiten Strophe, welche den Auftakt bildet zur Katastrophe der letzten Strophe; bis bei den Worten: „und das hat mit ihrem *Singen*" die Gewalt des Liedes aufs höchste gestiegen ist und nun nur noch zwei Takte zum Verklingen hat.

Mit der letzten Betrachtung sind wir in den ungeraden Takt hineingekommen, und zwar fanden wir das Modell 2c. Wir wählen nun noch ein zweites, einfacheres Beispiel für den ungeraden Takt:

„Kuckuck, Kuckuck ruft aus dem Wald."

Diese Verszeile, die im Volkslied vier Takte umfaßt, sei uns als Zähleinheit = ♩, wir wenden wieder die Form 2c an:



Zählzeit 2: Kuckuck, Kuckuck, ruft aus dem Wald.
Zählzeit 3: Lasset uns singen, lasset uns springen,
Zählzeit 1: Frühling, Frühling, wird es nun bald!

und bekommen dadurch den ganzen Jubel auf die Worte „Frühling, *Frühling*!"

Noch ein bekanntes Lied diene unserer Betrachtung: „Heil Dir im Siegerkranz." Das hat zwei Teile, von denen der erste drei, der zweite vier Doppeltakte umfaßt. Setzen wir jeden Doppeltakt (also z. B. die Textworte: „Heil Dir im Siegerkranz") = ♩, so ist die Aufzeichnung:

3/♩ ♩ ♩ | ♩ ' 4/♩ ♩ ♩ ♩ | ♩

so daß die beiden Hauptakzente jedesmal auf das Wort „Heil" fallen. (Fortsetzung folgt.)

Temperatur und Tonhöhe.

Von TH. FAISST, diplomierter Ingenieur (Dresden).[1]

In Musikerkreisen, insbesondere bei den Orchestermusikern, gilt es als eine ausgemachte Sache, daß die Stimmung des Orchesters gegen den Schluß der Aufführung eine andere geworden ist, als sie zu Beginn war, und zwar ist sie höher geworden, manchmal sogar so viel höher, daß die Sopranistinnen und Tenöre, die so wie so oft in den höchsten Höhen singen müssen, empfindlich darunter leiden. Für das Ohr ist dieses Höherwerden in den meisten Fällen nicht ohne weiteres bemerkbar, weil eben im Orchester nachgestimmt wird, die Stimmung daher im ganzen höher ist und der direkte Vergleich mit der Anfangsstimmung fehlt. Wäre dieser möglich, dann wäre auch der Unterschied wohl zu bemerken. Daß bei diesem Vorgang die sich im Lokal bis zum Schluß der Aufführung immer mehr steigernde Temperatur eine Rolle spielt, wird allgemein angenommen, welcher Art sie aber ist, darüber herrschen die verschiedensten Ansichten, von denen manche ganz unhaltbar sind. So kann man z. B. behaupten hören, die größere Wärme habe einen direkten Einfluß auf die Dimensionen der Blasinstrumente, ohne daß man dabei bedenkt, daß dann die Instrumente in allen ihren Teilen, also auch in ihrer Bohrung und Länge, größer und damit in ihrer Stimmung nicht höher, sondern tiefer werden müßten.

Dem Schreiber dieser Betrachtung wurde nun einmal gelegentlich der Aufführung eines großen Chorwerks mit Orchester und Orgel in einfacher Weise die Möglichkeit geboten, die Endstimmung der Aufführung mit der Anfangsstimmung zu vergleichen, und zwar mit Hilfe der Orgel. Die beiden Hauptgattungen der Stimmen einer Orgel zerfallen bekanntlich in Labial- oder Lippenpfeifen und in Zungenpfeifen. In obiger Aufführung stellte sich nun gegen den Schluß eine recht erhebliche Verstimmung eines trompetenartigen, also eines Zungenpfeifen-Registers dar gegenüber den flötenartigen Labialpfeifen-Registern; die Trompete erklang empfindlich tiefer als die Flöten. Die Orgel war vor der Aufführung bei gemäßigter Temperatur aufs genaueste durchgestimmt worden und es war ohne weiteres klar, daß die erhöhte Temperatur im Konzertlokal die Ursache dieser auffallenden Verstimmung war, und zwar schien die Trompete tiefer geworden zu sein, weil sie gegen die allgemeine Stimmung zu tief stand. Bei näherer Betrachtung ergab sich aber umgekehrt, daß diese Trompete die Anfangsstimmung darstellte, während alles übrige in die Höhe gegangen war.

Bekanntlich wird bei den Zungenregistern, zu welchen auch die Harmonika und das Harmonium gehören, die Tonhöhe im wesentlichen bestimmt durch die Dimensionen der Zunge, d. h. durch ihre Länge, Breite und Dicke, sowie die Elastizität des Materials, aus der sie hergestellt ist. Es läßt sich nun durch Rechnung und Versuche nachweisen, daß eine Temperaturerhöhung um 10—15° C., wie sie in solchen Fällen vorkommen kann, nicht imstande ist, eine derartige Veränderung in den Dimensionen oder der Elastizität der Metallzunge hervorzubringen, daß obige starke Differenz zustande käme, es ergibt sich im Gegenteil, daß bei so kleinen Temperaturdifferenzen die Tonhöhe der Zungenpfeife sich praktisch auch für das feinste Ohr nicht ändert, so daß also im obigen Fall die scheinbar zu tief stehende Zungenpfeife tatsächlich die Anfangsstimmung der Orgel und damit des gesamten Musikkörpers darstellte.

Was war nun der Grund für das Höherwerden der Labialpfeifen und damit der Gesamtstimmung? Nach einem bekannten physikalischen Gesetz ist die Tonhöhe einer offenen Labialpfeife, bei der also keine Metallzunge, sondern nur die im Pfeifenkörper schwingende Luftsäule tonerzeugend ist, gleich Schallgeschwindigkeit geteilt durch doppelte Pfeifenlänge. Die Pfeifenlänge ist aus demselben Grunde, wie oben die Zunge, als unveränderlich zu betrachten, *veränderlich dagegen ist die Schallgeschwindigkeit*, und zwar beträgt diese bei 0° C. 333 m in der Sekunde; bei + 5° C. 336 m; bei + 10° C. 339 m; bei + 15° C. 342 m; bei + 20° C. 345 m; bei + 25° C. 348 m; bei + 30° C. 351 m in der Sekunde usw., was seinen Grund in der verschiedenen Dichte der Luft bei verschiedenen Temperaturen hat.

Es gibt übrigens noch andere Ursachen der Veränderung des spezifischen Gewichts der Luft, deren Berücksichtigung hier aber zu weit führen würde. Es sei nur bemerkt, daß z. B. der Feuchtigkeitsgehalt der Luft dabei eine ziemlich bedeutende Rolle spielt.

Wie groß der Einfluß der Dichte der Luft bezw. eines Gases auf die Schallgeschwindigkeit und damit auf die Tonhöhe ist, sieht man z. B. aus der bekannten Tatsache, daß eine Labialpfeife, in Wasserstoffgas angeblasen, die doppelte Oktave des Tones ergibt, welchen man erhält, wenn man die Pfeife in Sauerstoff anbläst, was anders ausgedrückt besagen will, daß die Geschwindigkeit des Schalls in Wasserstoffgas viermal so groß ist als in Sauerstoffgas.

Es läßt sich nun durch Rechnung und Versuch nachweisen, daß schon die kleine Aenderung der Luftdichte und damit der Schallgeschwindigkeit, die durch eine Temperaturerhöhung um 10° C. hervorgerufen wird, genügt, um eine für ein musikalisches Ohr sehr empfindliche Tonerhöhung zu erzeugen. Nach dem obigen ist z. B. die Schallgeschwindigkeit bei 15° C., welche Temperatur etwa am Anfang eines Konzertes herrschen mag, 342 m in der Sekunde; bei 25° C., für den Schluß des Konzertes angenommen, ist sie aber 348 m in der Sekunde. Die Tonhöhe ändert sich also im Verhältnis von 348 : 342 gleich 1,02 : 1. Wenn also der Ton einer Pfeife bei 10° C. die Schwingungszahl 1 hätte, so würde sich diese bei 25° C. auf 1,02 erhöhen. Nun setzt sich bekanntlich eine Oktave aus 12 Halbtönen zusammen, und wenn der Grundton die Schwingungszahl 1 hat, so hat die Oktave die Schwingungszahl 2; für den ersten Halbton ist daher die Schwingungszahl $\sqrt[12]{2} = 1{,}059$, welche Zahl also 12mal mit sich selbst multipliziert die Zahl 2 ergibt. Wir haben nun oben durch die Temperaturerhöhung um 10° C. an Stelle der Schwingungszahl 1 die Schwingungszahl 1,02 erhalten. 1,02 ist aber fast genau $\sqrt[35]{2}$, d. h. es würden 35 solcher Tonerhöhungen dazu gehören, um den ursprünglichen Ton auf seine Oktave zu bringen. Diese Tonerhöhung entspricht also sehr nahezu $^1/_3$ *Halbton*. Eine derartige Tonerhöhung ist aber für ein einigermaßen geschultes Ohr sehr wohl wahrzunehmen, wie man sich jederzeit durch entsprechendes Verstimmen einer der drei Saiten eines Klaviertons überzeugen kann.

Umgekehrt läßt sich nach denselben Gesichtspunkten berechnen, daß die Temperatur der Anblaseluft um 30° C. erhöht werden müßte, um den Grundton einer Labialpfeife um einen vollen Halbton zu erhöhen. Diesen Versuch hat Schreiber dieser Abhandlung ausgeführt; er bestätigte die Richtigkeit der Rechnung.

[1] *Anm. der Red.* Es sei bemerkt, daß der Verfasser dieser interessanten, neuen Erklärungen des Problems, die vielleicht auch Widerspruch finden werden, ein Sohn des verstorbenen Immanuel Faißt ist.

Es dürfte damit der Beweis erbracht sein, daß die praktisch sehr leicht mögliche Temperaturerhöhung um 10° C. genügt, um ganz bedeutende Differenzen in der Stimmung hervorzubringen.

Dieselben Aenderungen in der Tonhöhe, wie sie hier für die Labialpfeifen der Orgel nachgewiesen sind, gehen mit denjenigen Blasinstrumenten vor sich, die nach demselben Prinzip gebaut sind, z. B. mit den Flöten. Man kann sich bei den letzteren namentlich im Winter leicht davon überzeugen, wenn das Instrument aus der Kälte in das warme Zimmer gebracht und gleich darauf benützt wird. Die anfangs richtig stimmende Flöte wird sehr bald zu hoch und muß behufs Vertiefung der Stimmung ausgezogen werden, weil sie zuerst mit der durch die kalte Flöte abgekühlten und daher schwereren Anblaseluft eingestimmt war, die dann später, wenn das Instrument warm geworden ist, eine höhere Temperatur behält, spezifisch leichter wird und dadurch den Ton höher macht.

Eine interessante Beobachtung, welche obige Ausführungen bestätigt, kann man z. B. auch machen, wenn man Gelegenheit hat, an einem kühlen Abend ein Musikstück zu hören, bei welchem im Freien ein Echo zu der Musik im Saale geblasen wird. Die Echobläser draußen in der frischen Luft werden stets zu tief blasen, obgleich im heißen Saale ihre Instrumente mit den übrigen genau zusammengestimmt haben. Die Schallgeschwindigkeit in der kühlen Luft draußen ist eben geringer als in der heißen Saalluft und die Echobläser sind für dieses Detonieren nicht verantwortlich zu machen, sie unterliegen einem Naturgesetz, das ihnen unbekannt ist.

Es liegen übrigens bei den Blasinstrumenten die Verhältnisse nicht so einfach wie bei den Labialpfeifen der Orgel. Schon bei den Zungenpfeifen der Orgel können komplizierte Verhältnisse eintreten, weil die Luftsäule im aufgesetzten Schallbecher mitschwingt und wiederum Einfluß auf die Schwingungen der Zunge hat, so daß die Schwingungen beider sich innerhalb gewisser Grenzen gegenseitig zu modifizieren vermögen. Da nun die Klarinette und Oboe nebst ihren Verwandten zur Gattung der Zungenpfeifen gehören und auch die Trompete und das Waldhorn nebst Anhang als Zungenpfeifen zu betrachten sind, indem bei diesen die auf das Mundstück aufgesetzten gespannten Lippenränder die Stelle der vibrierenden Zunge vertreten, so ist auch hier der Einfluß der infolge der Temperaturerhöhung veränderten Luftdichte ziemlich komplizierter Natur. Dazu kommt noch, daß die Temperatur der ausgeatmeten Luft, d. h. der Anblaseluft für die Blasinstrumente, sich nicht im selben Verhältnis ändert, wie die Temperatur der Luft des Raumes, in dem musiziert wird. Atmet man z. B. Luft von 10° C. ein, dann wird sie mit 35° C. ausgeatmet; atmet man dagegen Luft von 20° C. ein, dann wird sie mit etwa 37° C. ausgeatmet. Der Einfluß der Temperaturerhöhung im Lokal ist also gering auf die Anblaseluft, viel geringer als bei den Labialpfeifen der Orgel; er ist außerdem auf die verschiedenen Blasinstrumente ein verschiedener und daher ist es so schwer, bezw. unmöglich, in einem überhitzten Lokal gute Stimmung zu halten.

Wenn man aber den Grund des Uebels kennt, dann ist es leichter zu beseitigen, als wenn man über seine Ursache im unklaren ist, und so ist auch hier durch diese Betrachtung zugleich der Weg zur Erzielung und Erhaltung einer guten Stimmung gegeben. Für die Orgel ist es zunächst notwendig, die Temperatur der Anblaseluft stets auf der gleichen Höhe zu erhalten. Es folgt daraus, daß die Bälgekammer zum Gebrauch in der kalten Jahreszeit eine ausgiebige Heizvorrichtung erhalten muß, welche es ermöglicht, die Anblaseluft schon während der Vornahme des Stimmens der Orgel, wenn also das Lokal selbst, in dem die Orgel steht, eine noch niedrige Temperatur, z. B. 10° C. hat, auf ca. 20° C. zu bringen, also auf die Temperatur, welche das Lokal und damit in den meisten Fällen auch die Anblaseluft vermutlich während der Aufführung haben wird. Es wird ja in der Regel im Winter der hohen Kosten halber nicht angängig sein, auch für das Lokal selbst schon zu der Zeit, wenn das Stimmen der Orgel vorgenommen wird, die während der Aufführung herrschende Temperatur zu erzeugen, aber wenn wenigstens die Anblaseluft jederzeit auf konstanter Temperatur erhalten wird, dann werden auch die jeweils zum Zweck des Stimmens angeblasenen Pfeifen diese Temperatur rasch annehmen, die Anblaseluft also nicht wesentlich abkühlen und der Einfluß der Schwankungen der Temperatur des Lokals wird dann nicht erheblich sein.

Ganz im allgemeinen besteht der Weg zur Erzielung und Erhaltung einer guten Stimmung in möglichster Erhaltung der Temperatur des Lokales auf ihrer ursprünglichen Höhe, bei der die Instrumente eingestimmt wurden. Dies wird am besten erreicht durch Ableitung der überschüssigen Wärme vermittelst guter Ventilation. Bei gemäßigter Temperatur und bei reiner Luft ist also nicht nur die Stimmung des Zuhörers und der ausführenden Musiker, sondern auch die Stimmung der Instrumente eine bessere, und es sollte daher in Konzertsälen in weit höherem Maße, als es im allgemeinen jetzt geschieht, für eine ausgiebige Ventilation Sorge getragen werden, nicht bloß im Hinblick auf die Forderungen der Hygiene, sondern auch im Interesse der Kunst und eines reinen Kunstgenusses.

Das Richard Wagner-Museum in Eisenach.

Von PHILIPP KÜHNER, Direktor des Museums.

EINEN kostbaren Schatz besitzt die Musikwelt in dem Wagner-Museum, das in Eisenach im Reuter-Haus untergebracht ist. Seit nunmehr 12 Jahren, seit dem 20. Juni 1897, befindet sich das Museum in Fritz Reuters früherem traulichen Heim. In diesen Tagen, da die Verehrer des plattdeutschen Dichters sich über die Tatsache entrüsten, daß Wagner in diesem Haus ein Unterkommen gefunden hat, ist wohl die Vorbemerkung am Platze, daß für den Vorurteilslosen Wagner ein berechtigter und würdiger Gast in Reuters Haus ist. Es ist wohl keine bloße Redensart, die ich zur Verteidigung bestehender Verhältnisse mache, wenn ich sage, daß nach Auffassung vieler künstlerisch Empfindender Wagner nur den Glanz dieses Hauses erhöht hat. Denn selbst auf Reuters, des populärsten deutschen Humoristen ureigenstem Gebiet, auf dem Gebiet des Humors, hat Wagner, wie Joseph Kürschner einmal ausführte, mit seinen „Meistersingern" Klassischeres und Universelleres geleistet, als der plattdeutsche Dichter. Es war ein Verdienst des allzu früh verstorbenen Geheimen Hofrats Professor *Joseph Kürschner*, daß das Wagner-Museum nach Eisenach kam. Die Gründung dieses Museums reicht bis in das Jahr 1887 zurück. *Nikolaus Oesterlein* in Wien hatte viele Jahre hindurch, erfüllt von Verehrung für den großen Bayreuther Meister, mit einem bewundernswürdigen Bienenfleiß und unter Aufopferung vieler pekuniärer Mittel alles zusammengetragen, was sich mit Wagner irgendwie in Verbindung bringen ließ. Im Frühjahr 1887 erschloß er seinen Schatz in Form eines Museums in Wien selbst der Oeffentlichkeit. Mit den Jahren aber wuchs naturgemäß dem Privatmann, so wohlhabend er auch war, die eigene Schöpfung über den Kopf. Er erkannte die Unmöglichkeit, seine Sammlung fortzuführen, ja zu erhalten und dachte daran, sein Wagner-Museum zu verkaufen. In erster Linie legte er Wert darauf, die Sammlung, falls sie für Wien nicht erworben wurde, der Wagner-Sache und den *Wagner-Freunden* im *Deutschen Reiche* zu übergeben. Im Jahre 1892 konstituierte sich auf Anregung des Herrn Dr. *Rudolf Götze*, damals in Würzburg, jetzt in Leipzig, ein Komitee, das sich durch Hinterlegung

einer Summe von 10 000 M. das Vorkaufsrecht bis zum 1. April 1895 sicherte. Den tatkräftigen Bemühungen dieses Komitees, die Hofrat Kürschner, damals in Eisenach, lebhaft unterstützte, und insbesondere der Unterstützung, welche die *Stadt Eisenach* dem Plan, das Museum für Eisenach zu erwerben, zuteil werden ließ, ist es zu danken, daß dieser Schatz im Deutschen Reiche blieb. — Ende März 1895 wurde das Oesterleinsche Wagner-Museum in Wien für den Preis von 90 000 M. erworben und alsbald nach Eisenach übergeführt. Durch die Sammlungen, die zugunsten der Sache im ganzen Deutschen Reiche veranstaltet worden waren, war die gesamte Summe aufgebracht worden. *Eisenach* hatte allein dazu 20 000 M. beigesteuert. Als Eisenach längst dieses Museum besaß, wurde bekannt, daß die Schiller-Stiftung in Weimar, der durch die Erbschaft von Frau Luise Reuter die Reuter-Villa zugefallen war, das Reutersche Heim veräußern wollte. Die Gründe hiefür waren sehr einfacher Natur. Die Schiller-Stiftung sollte, wenn möglich, im Reuter-Haus ein Schriftstellerheim errichten. Diesen Plan durchzuführen war aber unmöglich, weil dazu alle Mittel fehlten. Dagegen belastete die Erbschaft die Schiller-Stiftung in starkem Maße, denn sie mußte mehrere Jahre hindurch viele Tausende aufwenden, um das in sehr schlechtem Zustande befindliche Haus zu reparieren und vor dem Verfall zu schützen. So war es begreiflich, daß die Schiller-Stiftung in Weimar das Reuter-Haus schließlich lieber der Stadt Eisenach als irgend einem Privaten anvertraute und die *Stadt Eisenach kaufte* die Reuter-Villa ausdrücklich mit der *bestimmten Erklärung*, daß sie beabsichtige, das von ihr erworbene *Wagner-Museum darin aufzustellen.*

Soviel nur zur Erklärung darüber, wie Wagner in das Reuter-Haus gekommen ist. Das Wagner-Museum ist darin gut geborgen und der Pietät gegen Reuter ist kein Abbruch dabei geschehen, denn was wirklich wert war, von Reuters Haus erhalten zu werden, ist in einigen in ihrer ganzen Ursprünglichkeit bewahrten Zimmern der Nachwelt verblieben. Haben wir diese Reuter-Räume durchschritten, so kommen wir in das Wagner-Museum, das vorzugsweise mit Rücksicht auf die chronologische Folge der Ereignisse im Leben des Meisters aufgestellt worden ist. Im ganzen sind dem Museum einschließlich des Treppenhauses 12 Räume gewidmet, die fast alle dem Beschauer zugänglich sind. Die Gegenstände, die im ersten Zimmer Aufstellung fanden, reichen von wenigen Ausnahmen abgesehen gerade bis zum Beginn der Bayreuther Bewegung. Wir sehen in diesem großen Raum nahe dem Fenster das alte Klavier, an dem Wagner den Unterricht seines Lehrers *Weinlig* genoß. Darüber hängen Bilder, die sich auf die frühere Lebenszeit Wagners beziehen. Die Mutter des Dichterkomponisten schaut zu uns nieder, ebenso sein Geburtshaus im Brühl zu Leipzig. Daneben erblicken wir andere Leipziger Ansichten, das Porträt des Stiefvaters Wagners und einen Stammbaum der Familie, der ausreichend über Wagners Familienverhältnisse orientiert. Die Konsolchen, auf denen zu beiden Seiten des Bildes von Wagners Mutter zwei Miniaturbildchen aus Wagners Familie Platz fanden, rühren aus dem Besitz des Meisters selbst her. An seinen ersten Aufenthalt in Dresden erinnert eine Ansicht von dieser Stadt. Bilder von *Würzburg*, *Magdeburg*, *Lauchstädt*, *Riga*, *Memel* und *Königsberg* rufen sodann demjenigen, der mit dem Lebensgang Wagners vertraut ist, die Stätten seiner ersten selbständigen musikalischen Betätigung ins Gedächtnis. Zwei wertvolle und seltene Bilder zugleich zeigen Wagners erste Frau, Minna geborene Planer, die die Zeiten seines ersten künstlerischen Strebens und die schwere Zeit wirklicher Not in *Paris* mit ihm verlebte.

Sehr groß ist die Zahl der Bilder, die die *Dresdner* Zeit und den Dresdner Kreis der Kunstfreunde schildert. Der erste Rienzi findet sich in zahlreichen Stichen und Photographien vor, ebenso die schöne Wilhelmine Schröter, der Kapellmeister Reißiger, Fürstenau Vater und Sohn, W. Fischer und viele andere. Aus der Zeit, in der der Meister neben dem „Rienzi" auch den „Lohengrin" und den „Tannhäuser" geschaffen, stammen zahlreiche Blätter. Auch eine Anzahl der ersten Porträts Wagners sind erhalten geblieben. An die Begeisterungsfähigkeit für die Größe anderer erinnert das Bild von Karl Maria von Weber, dessen sterbliche Ueberreste auf sein Betreiben von London nach Deutschland übergeführt worden sind. Reich vorhanden sind auch die Erinnerungen an *Weimar*. Wir finden hier treffliche Jugendphotographien des Großherzogs Karl Alexander, des Wiedererbauers der Wartburg, der sich für Wagners Kunst frühzeitig begeisterte, und Bilder seiner Gemahlin. Daneben finden wir Porträts des Ehepaares von Milde, von Genast, Beck, Kropp, Liszt und Bronsarts und vieler anderer Förderer Wagners. An ein anderes Kapitel aus Wagners Geschichte erinnert uns die sogen. *Revolutionsecke*, die eine Anzahl Darstellungen der Revolution in *Dresden* zeigt. Aus dem Königlich sächsischen Kapellmeister Richard Wagner wurde bekanntlich damals ein politischer *Flüchtling*, der steckbrieflich verfolgt in die Schweiz eilte, wo er lange im Exil



JOHANNA WAGNER ALS BRUNHILDE
in der Oper „Die Nibelungen" (1854) von Wagners Jugendfreund und späterem Gegner Heinrich Dorn (1804—1892). — Aus dem „Richard Wagner-Museum" in Eisenach.

lebte. Die *Schweizer* Zeit und der Freundeskreis Wagners in dieser Periode ist durch viele Porträts vertreten, neben denen sich Ansichten von *Zürich*, der Villa *Wesendonk* und vom Selisberg befinden. So recht passend als Verbindung mit der Schweizer Zeit sehen wir ein vortreffliches Porträt von Schnorr von Karolsfeld und dessen schöne Totenmaske. Sie erinnern an den ersten Tristan, an „Tristan und Isolde" und an das Entstehen dieser Oper überhaupt. Bilder von *Karlsruhe* und von *Wien* deuten sodann auf die Ereignisse in Wagners Leben vom Jahre 1863 hin.

Dann folgen jene Tage, da Wagner in *Stuttgart* weilte, in jener Stadt, wo ihn der Bote des Königs Ludwig II. von Bayern erreichte, der nicht nur in landläufigem Sinne ein hoher Protektor war, sondern für Wagners Kunst der größte Förderer wurde. Der König bereitete in der Tat Wagners Schaffen in *München* die gebührende Stätte und ein neues, freieres Leben tat sich von da an für Wagner auf. In München lernte er auch zuerst *Cosima* kennen, die 1871 in Luzern seine Frau wurde. Nicht nur seine Frau, sondern auch der treue, verständnisvolle, künstlerisch mit ihm denkende Kamerad. Als Mißgunst Wagner von München vertrieben hatte, lebte er abermals längere Zeit in der Schweiz, und zwar in *Tribschen*. Mehrere Ansichten die im Museum aufbewahrt sind, erinnern an jene Zeit. Eine große Anzahl Bilder sind im Museum u. a. auch den „*Meistersingern*" gewidmet. Wir sehen die architektonisch herrlich erhaltene Stadt Nürnberg in vielen einzelnen Darstellungen, den alten Plan Nürnbergs, Porträts von Hans Sachs und vieles andere, was an die „Meistersinger" lebendig erinnert. Die Rückwand des bisher beschriebenen Zimmers bedecken ausschließlich Porträts des Meisters. In zahlreichen Schaukästen findet außerdem der Besucher neben Briefen Wagners aus früherer Zeit Erinnerungen an seine Familie und die Nachbildungen der Titelblätter seiner musikalischen Werke, auch journalistische Arbeiten Wagners, Kompositionen, sowie bildliche Darstellungen über die Aufführung des „Rienzi" und des „Fliegenden Holländer". Wir finden ferner Autographen aus der Dresdner Zeit und unter anderen Erinnerungen an *Weimar* die eigenhändig geschriebene Einrichtung der Tannhäuser-Ouvertüre von Liszt. Weiter erblicken wir in einem Schaukasten Medaillen aus der Zeit der Dresdner Revolution, den Steckbrief, der gegen Wagner erlassen worden ist, und eine Anzahl literarischer Werke aus Wagners Feder. Besonders wertvoll erscheint eine *Handschrift* zu den „*Meistersingern*", ein von Wagner mit Korrekturen bedeckter Druckbogen und ein von ihm in Wien gebrauchter Taktstock. In einem Eckkästchen ruht die in der Musikwelt viel genannte „*Rienzi*"-*Partitur* mit den eigenen Korrekturen Wagners, ein kostbarer Schatz, für den schon 20 000 M. geboten worden sind. Bemerkenswert sind an dieser Stelle auch eine Anzahl Arrangements Wagners aus der *Pariser* Zeit.



WOTAN.
Figurine, für die Uraufführung des „Rheingold" in München (1869). — Von Franz Seitz. Mit eigenhänd. Bemerkung Wagners. — Aus dem „Richard Wagner-Museum" in Eisenach.

Das nächste große Zimmer, das südliche Eckzimmer, ist zwei Persönlichkeiten in der Hauptsache gewidmet, die neben *Mathilde Wesendonk* den größten Einfluß im Leben Wagners hatten: König *Ludwig II.* von Bayern und *Franz Liszt*. Von Franz Liszt haben wir hier eine Fülle von Porträts, insbesondere auch eine Anzahl Büsten und Münzen des großen Pianisten und Komponisten. Wo von Liszt geredet wird, ist natürlich auch eine Abbildung seines Geburtshauses zu finden, Porträts seiner Mutter und ein herrliches Bronzerelief von der *Gräfin d'Agoult*. Reich vertreten sind in diesem Zimmer auch Karikaturen und die *Uebersetzungen* Wagnerscher Werke in viele fremde Sprachen. Einen weiten Raum nimmt ferner, wie gesagt, *König Ludwig II.* von Bayern in diesem Zimmer ein, dessen Kolossalbüste in einer speziell dafür hergerichteten Nische, vormals ein Erker, steht. Die Bilder des unglücklichen Königs bieten viel Interesse, ebenso die Autographen des Königs, die sich merkwürdig ansehen. Hier gemahnt auch manches an die gewaltigen architektonischen Schöpfungen des Königs.

Es würde zu weit führen, wollte ich auch nur andeutungsweise all die wertvollen Erinnerungen, die in jedem Raume des Wagner-Museums zu sehen und zu finden sind, erwähnen. Ich muß mich deshalb mit einem Ueberblick über das Wertvollste begnügen. Im dritten Zimmer ist sozusagen ein jedes Blatt eine *Mahnung an Bayreuth*. Bayreuth mit dem Festspielhaus und mit der Villa *Wahnfried*, gewissermaßen der Endpunkt einer unvergleichlichen gewaltigen Künstlerlaufbahn, Bayreuth ist Wagners Sieg und Zielpunkt. Dort wo, wie er selbst sagte, sein „Wähnen Frieden fand". Wir sehen in diesem Raume das alte Bayreuther Opernhaus, natürlich auch das Bühnen-Festspielhaus Wagners und reichhaltige Porträtgruppen von Mitwirkenden aus den Festspieljahren. Unter den Porträtgruppen finden sich nicht allein Darsteller, sondern auch andere um die Wagner-Sache und um Bayreuth hochverdiente Männer, wie die Bankiers Groß und Feustel in Bayreuth und der Mannheimer Musikalienhändler Häckel. Selbstverständlich fehlen nicht die Kapellmeister aus der Bayreuther Zeit, wie Richter, Levi, Mottl. Auch



LOGE.

Figurine, für die Uraufführung des „Rheingold" in München (1869). — Von Franz Seitz. Mit eigenhänd. Bemerkung Wagners. — Aus dem „Richard Wagner-Museum" in Eisenach.

die Porträts bedeutender Musikschriftsteller, die mit Bayreuth in Beziehung standen, sind hier aufbewahrt, sowohl die Verehrer wie die Gegner Wagners. Wir sehen Wolzogen wie auch Wagners Gegner: Hanslick. An den Wänden befinden sich bedeutsame szenische Darstellungen der Nibelungen-Tetralogie. Von großem Werte sind hier besonders die Seitzschen farbigen Kostümskizzen zu den „Nibelungen", die Wagner selbst mit handschriftlichen Bemerkungen versehen hat. Von einer anderen Wand grüßt mit rotem Scheine der heilige Gral, umgeben von anderen Darstellungen aus dem Parsifal. Hier bemerken wir die kostbaren Bilder von Egusquiza, der auch ein herrliches Bild von König Ludwig geschaffen hat, das ebenfalls in diesem Raume untergebracht ist. An der Decke des Zimmers ist die Originalzeichnung zu dem Sgraffito-Gemälde angebracht, das über dem Eingang der Villa Wahnfried in Bayreuth sich befindet. Diese Originalzeichnung ist dem Eisenacher Museum von dem Künstler selbst, dem Professor Robert Kraußе in Dresden, gespendet worden.

Von dem Zimmer, in dem wir zuletzt weilten, gelangt man in ein kleines Gemach, das das *Totenzimmer* heißt, weil es an die Sterbezeit Wagners gemahnt. Unser Blick fällt auf die Totenmaske des Meisters, auf ein mächtiges Bild der Villa Vendramin in Venedig, das Sterbehaus Wagners, und auf zahlreiche Darstellungen, die mit dem Hinscheiden des großen Tonkünstlers in Verbindung stehen. An einem Seitenpfeiler neben der Tür hängen Momentaufnahmen aus der Zeit der Anwesenheit Kaiser Wilhelms I. in Bayreuth. Sie sind ein Merkmal für den größten *äußeren* Erfolg, den Wagner in damaliger Zeit errungen hatte. Von hier kehren wir wieder zum Treppenhaus zurück, das fast ausschließlich mit Illustrationen zu Wagners Werken geschmückt ist. Wir finden im Treppenhaus außerdem Bilder aus Alt-Bayreuth, Büsten Wagners und Liszts, eine Wotan-Statue und viele wertvolle und bemerkenswerte Theater- und Konzertzettel. Besonders bemerkenswert ist dabei eine außergewöhnlich große, vielfarbige Affiche, womit eine *französische* Künstler-Tournée „Lohengrin" - Aufführungen in großen französischen Städten ankündigt. Die Decke des Treppenhauses ist als sternenbesäter Himmel gemalt, von dem die Grals-Taube herniederschwebt.

Die Räume des oberen Stockwerkes enthalten vielerlei, was für den Wagner-Forscher von Wert ist, und es kommen auch hier wieder eine Menge Photographien von darstellenden Künstlern Wagnerscher Werke zur Geltung. Zwei besondere Zimmer, die dem Publikum nicht zugänglich sind, sind als Arbeits- resp. Aufbewahrungsräume für Drucksachen, Programme u. dergl. eingerichtet. — Nun bleibt uns noch zu gedenken der in zwei Räumen untergebrachten großen *Wagner-Bibliothek*. Sie ist sicher die reichhaltigste, Wagner und seine Werke betreffende Büchersammlung, die es heute gibt, und sie ist in den letzten Jahren im Interesse der Wagner-Sache vielfach zu Studienzwecken benützt worden. Mehrfach haben Studierende zu ihrer Doktorarbeit die Bibliothek des Wagner-Museums in reichem Maße in Anspruch genommen. Die Bibliothek steht unter der Verwaltung eines Bibliothekars, des Gymnasialoberlehrers Dr. *W. Nikolai* in Eisenach und ist in Uebereinstimmung mit der Gesamtverwaltung des Museums bis auf den heutigen Tag fortgeführt und vervollständigt worden. Hier wird kaum ein Werk fehlen, das für die Wagner-Forschung von Bedeutung ist.

Es sind nun, wie ich schon eingangs ausführte, 12 Jahre vergangen, seitdem das Wagner-Museum in Eisenach würdig untergebracht und dem Publikum zugänglich gemacht worden ist. Geheimer Hofrat Kürschner, der sich so sehr bemüht hatte, dieses Museum nach Deutschland und insbesondere nach Eisenach zu bekommen, war vom Gemeinderat zu Eisenach zum lebenslänglichen Direktor des Museums ernannt worden. Derselbe Gemeinderat hat mich zum Nachfolger Kürschners berufen im Jahre 1902 und bemühe ich mich, im Sinne des Verblichenen für die Wagner-Sache weiter zu wirken. Es ist zu wünschen, daß die Verehrer Wagners und die Musikwelt überhaupt das Museum, das sich guten Besuches zu erfreuen hat, wie bisher nach Gebühr würdigen, und ferner ist zu wünschen, daß diese größte und bedeutsamste Wagner-Sammlung in einer ferneren Zukunft alles Wertvolle, was sich auf Wagner bezieht, umfassen möge, um die große vollgültige Wagner-Sammlung zu werden und immer zu bleiben.

* * *

Wiedergabe der Wagnerschen Faksimiles zu den Figurinen.

Wotan. Schwert und Lanze, Helm und Armspangen von Bronze, das lange Tuchkleid ist an den Arm- und Halsschlitzen mit Pelz besetzt. Durchaus nicht alt: nämlich brauner Bart. Keinen Helm, dafür der runde schwarze Hut, welcher sehr groß und breit sein muß; die phantastische Form wird dem Hut dadurch gegeben, daß er über das linke Auge tief hineingekrempt ist. Hauptkleidungsstück der große, sehr weite und lange blaue Mantel; Metallgürtel, darin die Mondsichel (als Weisheits-Trinkhorn).

Loge. Als Erfinder des Netzes könnte derselbe ein solches als Ueberwurf tragen. Loge könnte, da nur Donnar braunes Haupthaar bekommen soll, rötliches, flammenartiges Kopfhaar erhalten. Vielleicht wäre ein Schlangengürtel ihm um die Lenden zu legen; der Schlangenschweif könnte ihm sogar noch hinten tief hinabhängen, sobald wir sicher, meinen, dadurch seine Erscheinung unheimlich, nicht aber lächerlich zu machen.

Freia. Auf dem Haupte trägt sie einen kleinen Bronzehelm mit Blumen geschmückt, an welchen die Flügel eines Falken befestiget sind. Das Halsband, ein Geschenk, ist aus glänzendem Bernstein. Die Lenden umfaßt ein kleiner Lederharnisch. Spieß und Armband sind Bronze. Da dieselbe in der alten nordischen Natur-Religion auch als die Göttin des Mondes verehrt wurde, könnte man vielleicht an den wallenden Schleiern das Bild des Mondes als Verzierung anbringen. Spieß und Bogen besser dem „Froh" zuzuerteilen, dafür für „Freia" die goldene Sichel geben. Der kleine Lederharnisch wäre besser der „Fricka" zu übertragen; dagegen könnte „Freia" vielleicht auch um die Lenden mehr mit Blumen verziert sein. Der monddurchwirkte Schleier sehr empfehlenswert.

Musikalische Zeitfragen.

Standesbestrebungen der deutschen Musiklehrerinnen

Von MARIA LEO (Berlin).

II.

EIN weiterer Programmpunkt des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen war die „Anstellung von Fachlehrerinnen zur Erteilung des Gesangunterrichts in Mädchenschulen sowie des Musikunterrichts in Lehrerinnenseminaren" anzubahnen. Die erste gründliche Umfrage ergab, daß der Gesangunterricht an den höheren Mädchenschulen fast ausschließlich in den Händen von Lehrern, an den Volksschulen in denen der Klassenlehrerin lag. Die Schulbehörde sah den Gesangunterricht nur als technisches Nebenfach an; das Eindrillen der Lieder zu den Schulandachten und Festen genügte. Auf die musikalische und stimmliche Entwicklung der einzelnen Schülerinnen hinzuwirken, hielt man nicht für nötig. Charakteristisch für diese Zustände war der Satz in einem Lehrplan für höhere Lehranstalten in Preußen: „Da die Gesangstunden nicht als Arbeitsstunden anzusehen sind, bleiben sie außer Betracht". Dieses „außer Betracht bleiben" hat sich ja auch bitter gerächt; die Schule als einzige Stätte, in der die Jugend des *ganzen* Volkes zusammenkommt, hätte nicht versäumen dürfen, neben der allgemeinen auch für eine musikalische Volksbildung zu sorgen. Es würde hier zu weit führen, auf die ästhetischen, ethischen und sozialen Gesichtspunkte näher einzugehen, die die verständige Pflege des Gesanges, als der volkstümlichsten Kunst, der Schule zur Pflicht machen.

Die Anstellung von *Sängerinnen* für den Unterricht an Mädchenschulen erschien aber wünschenswert, weil ein großer Bruchteil der zarten Mädchenstimmen in der Schule durch Ueberanstrengung, durch Singen in zu hoher oder zu tiefer Lage ruiniert wird. Das *Vorbild* der Frauenstimme allein würde neben der Sachkenntnis, wie die jungen Stimmen zu schonen und zu kräftigen sind, hier schon erziehlich und heilend wirken. Auch für die Einführung in das Kunstlied, die Besprechung der Liedtexte mit den fast erwachsenen Mädchen, bedarf es einer verständnisvollen Frauennatur, wenn man auf tieferes Eingehen und freien Gedankenaustausch nicht verzichten will.

Mit all diesen Fragen hat sich der Verband eingehend beschäftigt. Im Jahre 1900 hielt Frl. *Luise Müller*-Darmstadt der Generalversammlung einen Vortrag „Zur Reform des Gesangunterrichts an Schulen". Im September 1901 wurde dem preußischen Kultusministerium ein Gesuch „um Einführung einer Fachprüfung für Gesanglehrerinnen an Mädchenschulen" eingereicht, das aber unbeantwortet blieb. Gleichlautende Petitionen wurden von einzelnen Ortsgruppen an ihre maßgebenden Behörden gerichtet und zum Teil dahingehend beantwortet, daß bei Neuregelung die Vorschläge in Erwägung gezogen werden würden. An dem 1902 errichteten Volksschullehrerinnen-Seminar zu Darmstadt wurden denn auch drei Musiklehrerinnen für die Fächer: Gesang, Violine und Klavier angestellt. Die Generalversammlung in Bremen (1905) hatte auf ihrer Tagesordnung einen Vortrag von Frl. *Hulda Schultze*-Bonn: „Welche ideellen Vorteile sind von der Reform des Schulgesanges für Lernende und Lehrende zu erwarten?" Von Mitgliedern waren inzwischen folgende Arbeiten veröffentlicht worden: Frl. *Helene Nöring*-Königsberg „Lehrplan für den Gesangunterricht einer 9klassigen höheren Mädchenschule", Frau *Julie Walther*-Darmstadt „Entwurf eines Lehrplans für den Gesangunterricht an Volksschulen", Frl. *Luise Müller*-Darmstadt „Lehrplan zur Ausbildung von Fachlehrerinnen im Schulgesangs-Seminar".

Im Frühjahr 1907 ging eine erneute Petition an das preußische Kultusministerium ab. Zur Bearbeitung in den Ortsgruppen wurde als Verbandsthema gegeben: „Schulgesang als Grundlage aller musikalischen Bildung", über das Frl. *Felicitas Diamant*-Berlin der diesjährigen Generalversammlung in Hamburg einen eingehenden und anregenden Vortrag hielt. Sie schilderte die gegenwärtige Sachlage; der Ministerialerlaß vom 18. August 1908, der die Reform der höheren Mädchenschulen in Preußen regelte, habe alle Wünsche, die man betreffs des Gesangunterrichts stellte, erfüllt. Mit dem leitenden Grundsatz: „Der Gesangunterricht der Schule hat den Grundstein für die allgemeine musikalische Erziehung zu legen", sei dieses bisher so



FREIA.
Figurine für die Uraufführung des „Rheingold" in München (1869). — Von Franz Seitz. Mit eigenhänd. Bemerkung Wagners. — Aus dem „Richard Wagner-Museum" in Eisenach.

stiefmütterlich behandelte Fach mit einem Schlage aus seiner untergeordneten Stellung emporgehoben worden. Auch die in den Ausführungsbestimmungen ausgesprochene Ansicht, den Gesangunterricht tunlichst Fachlehrkräften zu übertragen, sei sehr erfreulich; es gälte nun für uns, da der Staat noch keine Vorkehrungen dafür trifft, Ausbildungsstätten zu schaffen, in denen sich Frauen neben der gesanglichen und allgemein musikalischen auch die für den Schulunterricht notwendige pädagogische Vorbildung erwerben können.

Der Beruf der Schulgesanglehrerin hat entschieden eine Zukunft. Allerdings verlangt er große Liebe zur Sache, Verständnis für die kindlichen Interessen und gründliche Kenntnisse; sonst geht es nicht. Vorsteherinnen von Privatschulen haben das in den Verhandlungen häufig betont; sie haben zum Teil die Anstellung von Sängerinnen, die sie prinzipiell wünschten, wieder aufgeben müssen, weil die betreffenden sich entweder nicht in die Schulordnung einfügen konnten oder gar nicht verstanden, mit den Kindern umzugehen, sie zu interessieren und Disziplin zu halten. Wenn man nur eine staatliche Anstellung als Sicherung für das Leben ansieht, bietet zwar der Beruf einer Schulgesanglehrerin zurzeit kein „festes Brot". An den Privatschulen aber, deren es ja viel mehr als staatliche gibt, wird man die *gut vorbereitete* Gesanglehrerin mit Freuden begrüßen. Hier sind jetzt schon viele Frauen erfolgreich tätig und die Besoldungsverhältnisse und Pensionsaussichten sind heute nicht mehr so ungünstige wie noch vor wenigen Jahren. Es „lohnte" sich also auch für praktisch denkende Naturen, die Studienzeit lieber der Vorbereitung für den Schulgesang zu widmen als der Konzertlaufbahn, die in den meisten Fällen doch statt der erwarteten Lorbeeren nur herbe Enttäuschungen bringt.

Unabhängig vom Verbande der Deutschen Musiklehrerinnen, aber zumeist aus Mitgliedern desselben bestehend, hat sich Anfang dieses Jahres der *Tonika-Do-Bund* konstituiert. Dieser will sich lediglich auf die Schulgesangsfrage beschränken und für Einführung einer systematischen Gehörbildung als Grundlage der Musikpflege in Schule und Haus, sowie für Ausbildung von tüchtigen Schulgesanglehrerinnen wirken. Wie ein mir vorliegender Plan zeigt, wird der Tonika-Do-Bund bereits im Januar 1910 in Hannover, dem Sitz des Vorstandes, einen einjährigen Kursus eröffnen, der weitgehenden Anforderungen an die Ausbildung für den Schulgesangunterricht gerecht zu werden scheint. Als Unterrichtsfächer sind Gehörbildung, Pädagogik, Stimmhygiene, Harmonielehre, Akustik, Instrumentenlehre und Musikgeschichte angesetzt. Hoffentlich geht es diesem verdienstvollen Unternehmen nicht wie so manchem anderen, daß es, nachdem jahrelang danach gerufen ist, bei seinem Erscheinen von denen, die es angeht, nicht beachtet wird.



GRÄFIN D'AGOULT
Cosima Wagners Mutter.
Aus dem „Richard Wagner-Museum" in Eisenach.

Was nützen aber alle idealen Ziele und Bestrebungen, wenn der ganze Stand, wie es bei den Musiklehrern der Fall ist, an der Unsicherheit seiner materiellen Verhältnisse krankt. Man war sich im Verbande der Deutschen Musiklehrerinnen sehr bald klar darüber, daß hier Abhilfe geschafft werden müßte. Eine Kommission wurde im Jahre 1901 mit den einschlägigen Arbeiten betraut. Durch Anfragen bei den Mitgliedern stellte man fest, daß fast nirgends feste Verträge über die Honorarzahlung, die Verpflichtungen des einen und andern Teils bestanden; die Lehrerinnen wurden meist stundenweise bezahlt und nicht genommene Stunden — gleichviel, durch wessen Schuld versäumt — galten als Verlust der Lehrerin und wurden vom Honorar abgezogen. Jeden Feiertag büßte die Lehrerin durch übermenschliche Anstrengung an den folgenden Tagen, an denen sie die gezwungenermaßen ausgefallenen Stunden nachholte, um nicht auch diesen Verlust noch zu tragen. Außerdem konnte der Unterricht jederzeit aufgegeben werden. Es wurden nun Unterrichtsbedingungen abgefaßt, die vor allen Dingen folgende Grundsätze betonten: Das *Honorar* ist monatlich oder vierteljährlich zahlbar; an allen gesetzlichen *Feiertagen* fällt der Unterricht aus; die vom Schüler *versäumten Stunden* berechtigen nicht zur Kürzung des Honorars; die *Kündigungs-*



WAGNERS ZWEITE GATTIN COSIMA.



WAGNERS MUTTER.

Aus dem „Richard Wagner-Museum" in Eisenach.

frist bei Aufgabe des Unterrichts beträgt 1 Monat. Diese Verträge wurden im übrigen den lokalen Verhältnissen der einzelnen Ortsgruppen angepaßt. Ihre Einführung konnte nicht zwangmäßig geschehen; aber heute sind sie in 17 Gruppen obligatorisch, in den andern (mit Ausnahme von dreien) zur freien Benutzung der Mitglieder eingeführt.

Leider sträuben sich noch immer einige Kolleginnen zu ihrem eigenen Nachteil, diese bescheidenen Ansprüche auf Sicherung ihrer Stellung (das Bürgerliche Gesetzbuch verlangt sogar mehr) geltend zu machen. Die einen wagen es nicht aus Angst um das tägliche Brot, die andern finden es nicht „vornehm". Sie fürchten, das Publikum damit zu beleidigen. Es ist aber doch wohl vornehmer, die gegenseitigen Rechte und Pflichten *vor* Beginn des Unterrichts zu regeln, alles Geschäftliche auch in geschäftlicher Form zu erledigen, als nachher mit Klagen und Vorwürfen zu kommen und üble Nachrede zu halten. Denn voller Entrüstung werden von solchen Vorfälle erzählt, daß z. B. nachdem die Lehrerin zwei Unterrichtsstunden vergeblich auf den Schüler gewartet hat, ein Brief ihr meldet, daß er auf einige Zeit verreist sei oder der Schule wegen den Musikunterricht unterbrechen oder auch ganz aufgeben müßte, ohne daß man daran denkt, ihr die für die nächste Zeit reservierten und die bereits geopferten Stunden zu ersetzen. Aehnliche Fälle ereignen sich täglich. Dabei ist es von seiten des Publikums gewiß nicht immer böser Wille, sondern nur Unbedachtsamkeit, daß man hier der Lehrerin zumutet, was man keinem untergeordneten Angestellten gegenüber wagen würde. Man überlegt auch nicht, daß sie vielleicht der vergeblich verwarteten Stunde wegen auf die ihr durch des Tages Last so selten vergönnte und doch so notwendige Anregung eines künstlerischen Genusses oder einer geselligen Erholung hat verzichten müssen, daß sie vielleicht gestern gerade einen sich neu meldenden Schüler abweisen mußte, für den nun die Zeit frei wäre. Eine bekannte Pianistin und Lehrerin in einer mitteldeutschen Stadt äußerte vor kurzem, sie könne immer nur auf die Hälfte ihrer in Aussicht stehenden Einnahme rechnen, denn die andere Hälfte der Stunden würde wegen Schneiderinnenanproben, Kaffeeeinladungen und dergleichen wichtigen Dingen abgesagt, und eine andere war der Ansicht, daß ihre jungen Damen, wenn sie Geld zu einem Paar neuer Ballhandschuhe gebrauchten, fix eine Klavierstunde absagten. Das ist die Kehrseite der Medaille. Es ist nämlich ganz erstaunlich, wie die Unterrichtsverträge auf die *Regelmäßigkeit des Unterrichtsbetriebes* zurückwirken, wie viel weniger Erkältungen, Gesellschaften, Landpartien und verletzte Finger es bei den kleinen und großen Schülern gibt, wenn der Stundenausfall auf Kosten der Schüler oder deren Eltern geschieht. Schon aus diesem Grunde sollte jeder Unterrichtende, dem der Fortschritt seiner Schüler am Herzen liegt, auf derartigen Unterrichtsbedingungen bestehen.



WAGNERS ERSTE GATTIN MINNA.
Aus dem „Richard Wagner-Museum" in Eisenach.

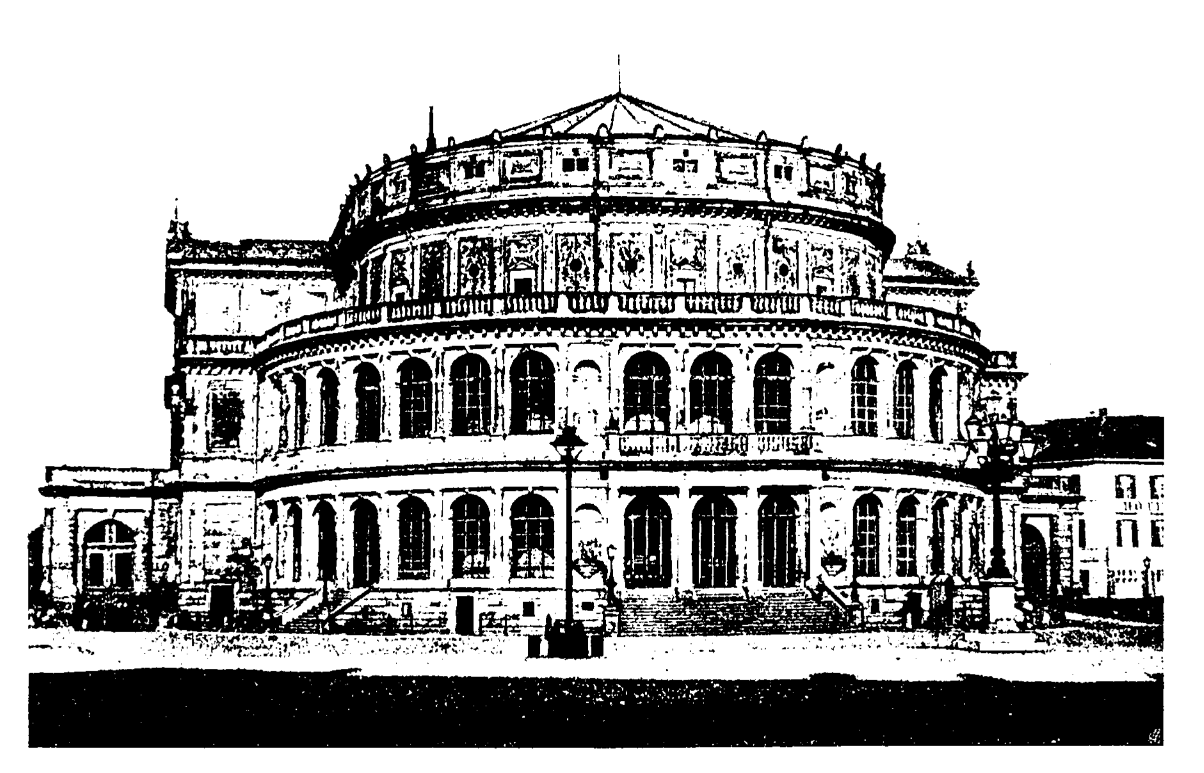
Ein eigenes Vereinsorgan, das *Monatsblatt des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen*, vermittelt seit 3 Jahren den Verkehr innerhalb des Verbandes. Das Blättchen, von Mitgliedern selbst geschrieben, will sich nicht als Musikzeitung aufspielen; es dient lediglich den Vereins- und Berufsinteressen. Außer den Bekanntmachungen des Vorstandes, der Arbeitsausschüsse und der Stellenvermittlung bringt es kleine Fachaufsätze, Berichte über die Veranstaltungen der Ortsgruppen, Besprechung von Neuerscheinungen und eine Rubrik: Meinungsaustausch, in der frei von allen Rücksichten auf die Oeffentlichkeit Berufsfragen behandelt werden können. Dadurch ist auch den einsam in kleinen Orten lebenden Musiklehrerinnen Gelegenheit gegeben, in Verbindung mit den Kolleginnen zu bleiben und auch ihre Meinung zu den Fragen des Tages zu äußern. Der Wunsch, hierbei ganz „unter sich" zu bleiben, hat auch zu dem Beschluß geführt, daß das Monatsblatt lediglich den Mitgliedern zugänglich sein soll und an Außenstehende nicht abgegeben werden darf. Der Inseratenteil des Blattes wird gern von den Musikalienverlegern, Klavierfirmen und zur Ankündigung von Unterrichtskursen benutzt.

Große Kapitalien besitzt der Verband leider nicht. Es bestehen nur zwei kleine *Fonds*, eine Reisezuschußkasse und die Henkel-Hesse-Stiftung. Der erstere ermöglicht durch Zuschüsse kleinen Gruppen die Entsendung von Delegierten zu den Hauptversammlungen. Die Henkel-Hesse-Stiftung, nach den Gründerinnen des Verbandes so benannt und von diesen als Stipendienfonds festgelegt, soll Mitgliedern die Teilnahme an Kursen zur eigenen Fortbildung erleichtern.

Arbeitsausschüsse sind zurzeit tätig für Propaganda, Schulgesang und musikalische Vorbildung auf den Seminaren, Fürsorge für das Alter, Vorbereitung einer Prüfung, Zusammenstellung von Unterrichtsmaterial.

Das eigentliche Leben spielt sich aber in den Ortsgruppen selbst ab. Meist versammeln sich die Mitglieder jeden Monat zu einer Sitzung, in der neben der Erledigung der geschäftlichen Angelegenheiten ein Vortrag gehalten wird oder anschließend an ein Referat diskutiert wird. In ganz kleinen Gruppen gestalten sich die Sitzungen manchmal auch zu gemütlichen gemeinschaftlichen Leseabenden, Durchgehen neuer Unterrichtsliteratur oder gemeinsamem Musizieren. Die Vorträge werden zum Teil von Mitgliedern übernommen, zum Teil stellen sich aber außerhalb des Verbandes stehende Musiker, Gelehrte männlichen und weiblichen Geschlechts liebenswürdig den Gruppen zur Verfügung und tragen so viel Belebung und Anregung in die Kreise der Mitglieder und deren Freunde. Denn die Ortsgruppen nehmen auch Frauen, die selbst nicht ausübend sich für die Bestrebungen interessieren, als außerordentliche Mitglieder auf. Wie vielseitig die Stoffe sind, die in diesen Vorträgen behandelt werden, können wir dem „Bericht über die Tätigkeit der Gruppen" entnehmen, den die 2. Schriftführerin Frl. *Hundoegger*-Hannover

der letzten Generalversammlung gab und der nur einen Auszug aus der Zusammenstellung des letzten Vereinsjahres gibt. Auf *musikgeschichtlichem* Gebiete geht die Gruppe Berlin mit 10 Vorträgen des Herrn Dr. Burckhardt voran. Das 100jährige Geburtsjahr Mendelssohns hat in 5 Gruppen Veranlassung zu einer Mendelssohn-Feier gegeben. 2 Gruppen beschäftigen sich mit Bach, je eine mit Händel, Haydn und Mozart, in dreien spricht man über Beethoven. Auch die Entwicklung von Beethoven bis Strauß, dem noch zwei Abende gewidmet sind, ist Gegenstand eines Vortrages. Nürnberg gibt einen Abend den Schumannschen Klavierkompositionen, einen der Brucknerschen V. Symphonie. Ueber Griegs Leben und Werke wie über Verdi wird in Kassel bezw. Düsseldorf gesprochen. Außerdem finden wir Gegenstände wie „Richard Wagners Weltanschauung", „Die Entwicklung des Leitmotivs von Weber bis Wagner", „Ueber das Wesen der Arie" und „Die Form der Sonate" vertreten.



DAS ALTE DRESDNER HOFTHEATER.
In dem von Semper erbauten, 1841 eröffneten, 1869 abgebrannten Theater fand 1845 die Uraufführung des „Tannhäuser" statt. Wagner wirkte dort als Kapellmeister von 1843—49. — Aus dem „Richard Wagner-Museum" in Eisenach.

Vorträge *pädagogischen* Inhalts wurden in Berlin, Braunschweig und anderen Gruppen gehalten. Den erfreulichsten Beweis von tüchtiger Regsamkeit liefern aber vielleicht die besonders zahlreichen Vorträge über praktisch-pädagogische und methodische Gegenstände, die zugleich auch dartun, daß nicht der bequem ausgefahrene Weg des Althergebrachten bevorzugt wird, sondern daß vorurteilslos auch neue Bahnen beschritten werden, selbst wo sie in gewisser Hinsicht ein Umlernen bedeuten, also die berufstätig stark in Anspruch genommenen Lehrerinnen wieder an die Stelle der Lernenden rücken. Im Vordergrunde des Interesses scheint „die moderne Klaviertechnik" zu stehen, über die in Berlin ein Vortrag von Martha Küntzel und Diskussion stattfindet, und der auch in den Berliner Fortbildungskursen ein breiter Raum gewährt wird. In 5 Gruppen begegnen wir als Referentin Frau Wegmann-Braunschweig, während in Darmstadt, Königsberg und Tilsit verschiedene Vortragende über die „neuen Methoden der Klaviertechnik" sprechen.

Ebenso „aktuell" ist die rhythmische Gymnastik des Herrn Jaques-Dalcroze, über die die Gruppen Berlin, Braunschweig, Frankfurt a. M., Hannover, Kiel, Nürnberg und Stettin Vorträge — meist auch mit Demonstrationen — veranstalten. — 9 Gruppen beschäftigen sich mit dem Schulgesang. Hierher gehören Halle und Plauen mit einem Referat „Zur Praxis des Schulgesanges" und über „Erziehung zum Tonsinn". In 6 Gruppen ist die Tonika-Do-Methode, meist auch mit Demonstrationen über Gehörentwicklung und bewußtes Hören und Singen behandelt.

Ueber moderne gesangstechnische Fragen, nämlich über „Atem- und Sprechtechnik", hören wir in Frankfurt a. M. und Nürnberg; ein ähnliches Thema behandelt ein Vortrag in Bremen, sieben über „Stimmhygiene" in Hamburg und schließlich ein Vortrag über „Resonanz und Register" in Frankfurt a. O.

Eine dankenswerte und wohl zu beherzigende Mahnung, über der Berufsarbeit unsere *sozialen* Pflichten nicht zu vergessen, gibt Dr. Gertrud Bäumer in ihrem Vortrag „Die berufstätigen Frauen und die Frauenbewegung". Dresden erinnert an die „Pflege der Musik im Fabrikarbeiterinnen-Heim". Professor Stier-Somlo behandelt in Berlin die „staatliche Zwangsversicherung" und in Tilsit wird die „Invaliditäts- und Altersfürsorge" besprochen.

Sehr rührig sind die Gruppen in der Veranstaltung von *Fortbildungskursen.* In Berlin und Hannover haben Ferienkurse stattgefunden, die auch auswärtigen Teilnehmern zugänglich waren, sehr viel Anklang fanden und deshalb wiederholt werden sollen. Für die eigenen Mitglieder hatten im letzten Jahre Kassel, Plauen, Hamburg und Dresden Kurse eingerichtet. — *Bibliotheken*, vorzugsweise Unterrichtsmaterial enthaltend, besitzen fast alle Gruppen, einige auch Stundenvermittlungen, die nach denselben Grundsätzen arbeiten, wie die Stellenvermittlung des Verbandes.

Auch künstlerisch betätigen sich viele Gruppen, besonders in den mittleren und kleineren Städten, durch Veranstaltung öffentlicher *Konzerte*; ein Teil verfügt über gut geschulte Frauenchöre, die meist unter Leitung eines Mitgliedes stehen.

Für die schuldlos in Not geratenen Kolleginnen zu sorgen, versucht man an vielen Stellen; die *Hilfskassen* besitzen zusammen doch schon etwa 70 000 M.

Doch man will den Mitgliedern nicht nur Belehrung und Anregung für den Beruf, Hilfe im Elend angedeihen lassen, sondern man pflegt auch kollegiale Geselligkeit. Regelmäßige zwanglose Abende der Mitglieder wechseln mit größeren Veranstaltungen, deren Ertrag, wenn ein solcher erzielt wird, den Hilfskassen zugute kommt. Die Musikgruppen verstehen es ganz außerordentlich gut, das *Feste* feiern, das haben ihre Gäste in Nord und Süd oft genug betont. Wir hören da in den Jahresberichten von Weihnachtsfeiern, Winter-, Frühlings- und Gartenfesten, Teeabenden, Karnevalsfeiern und Jahrmärkten

mit allen möglichen Aufführungen und Vorstellungen. Und wenn die Dresdner Gruppe beispielsweise ihren Freunden wenige Tage nach der Uraufführung von Richard Straußens Elektra eine geistvolle Parodie dieses Werkes kreierte, die beispiellosen Lacherfolg entzündete, so zeigt das doch, daß der Musiklehrerberuf den Humor nicht ertötet und daß die Musikgruppen sehr gute Pflegstätten für ihn sind.

Mit diesen heiteren Bildern will ich meinen Bericht schließen. Der Verband der Deutschen Musiklehrerinnen ist schon vielen eine Heimat geworden; sie haben durch ihn befriedigende Wirksamkeit, Anregung zur künstlerischen Weiterarbeit und Anschluß an gleichgesinnte Kolleginnen gefunden. Die Ansätze zur Besserung sind gemacht; aber die Mittel sind noch zu klein, der Arbeitskräfte zu wenige. Vieles ist erreicht im kleinen Kreise, aber noch nicht wirksam in der Masse. Möge der Gedanke, daß es Pflicht jeder gebildeten berufstätigen Frau ist, sich ihrer Standesorganisation anzuschließen, weiter Wurzel schlagen; denn in der Organisation aller Musiklehrerinnen liegt die Gewähr für die von allen erstrebte „Hebung des Standes".

Leipziger Musikbrief.

MIT Ende September sind auch schon wieder die schwarzgeränderten Konzertanzeigen — wie unangenehm symbolisch für manchen ängstlichen Debütanten! — in den Zeitungen erschienen. Mittlerweile hat das riesige winterliche Leipziger Konzert- und Opernrad mit den Konzertbureau-Kraftstationen Eulenburg, Schubert und Sander schon seine ersten surrenden Umdrehungen gemacht, und der getreue Chronist rückt sich zum ersten Korrespondenztournier sein Tintenfaß zurecht.

Der Leipziger Musikwinter 1907/08 war recht still. Der drohende scheint weit lebhafter zu werden. Den künstlerisch begrüßenswertesten Zuwachs an großen Orchester- und Chorkonzerten hat lediglich der *„Fall Hagel-Göhler"* mit sich gebracht. Ich möchte ihn hier nicht noch einmal breit aufrühren, sondern nur das Symptomatische daran betonen. Einmal zeigte er wieder, als was tüchtige Musiker oft noch menschlich bewertet, wie mit ihnen umgesprungen werden kann. Das erfuhr Kapellmeister Hagel an sich. Ihm, der 1910 auch von der Leitung der Oper, an der er als erster Kapellmeister wirkte, zurücktritt, wurde vom Vorstande des *Riedel-Vereins* — der sich übrigens auch im Falle *Pembaur* nicht gerade taktvoll benommen hat — plötzlich der Stuhl vor die Türe gesetzt und alle Welt mit der Tatsache überrascht, daß man in aller Stille bereits Dr. Göhler wieder die Leitung des Vereins, zunächst auf drei Jahre, übertragen habe. Man tat dies unter Formen, Begründungen und versteckten Anzweifelungen seiner Chordirigentenbefähigung, die für ihn als ernsten, pflichteifrigen und persönlich vornehm denkenden Künstler höchst kränkend sein mußten. Nicht genug damit: für Dr. Göhler war, gleichfalls in aller Stille, von einem Teile der Leipziger Kunstfinanz ein neues Konzertunternehmen, die *„Musikalische Gesellschaft"*, geschaffen, deren sechs Konzerte er mit dem Berliner Blüthner-Orchester ausführen wird. Hagel hatte man mit dem etwas fadenscheinigen Vorwand abgeschüttelt, daß sein Rücktritt von der Opernleitung des Stadttheaters trotz ausdrücklicher gegenteiliger Versicherung einen Rücktritt von der Riedel-Vereinsleitung nach sich ziehen und somit die Zukunft des Vereins gefährden könne. Man kann nicht sagen, daß dies alles Dr. Göhler zum Glücke geschah. Einmal ist es hier längst offenes Geheimnis, daß seine Karlsruher Operndirigententätigkeit wohl *kein* neues Lorbeerblatt für ihn bedeutete. Dann wunderte man sich, daß er, der so schneidig für die zu Unrecht Gemaßregelten öffentlich und literarisch einzutreten pflegt, eine Stellung stillschweigend annahm, die einem Kollegen unter der Hand nichtsahnend entzogen wurde. Endlich mobilisierte er mit der Heranziehung des Berliner Blüthner-Orchesters alle organisierten Leipziger Zivilmusiker gegen sich, die mit Recht in dem neugegründeten Konzertunternehmen nicht nur eine Konkurrenz der seit 13 Jahren neben dem Gewandhause bestehenden und von ihrem Leiter *Hans Winderstein* mit zäher Ausdauer, Geschick und nicht ohne eigene materielle Opfer fortgeführten *„Philharmonischen Konzerte"*, sondern auch eine wirtschaftliche Gefährdung ihrer eigenen Existenz sahen und eine scharfe Protest-Resolution faßten. Denn es ist ja etwas ganz anderes, ob ein Orchester wie das frühere Meininger von Stadt zu Stadt reist, oder ob ein auswärtiges Orchester *ständig* in das Konzertleben einer, über eigene gute Orchester verfügenden anderen Stadt mit *regelmäßigen* Konzerten übergreift. Gegen diese unglückliche Konstellation von Ereignissen wird Herr Dr. Göhler einen schweren Stand haben und sich menschliche wie künstlerische Sympathien erst wieder erringen müssen.

Vom künstlerischen Standpunkt ist der Zuwachs an Orchesterkonzerten, auf die es selbstverständlich nirgends ein Monopol für einen bestimmten Kapellmeister gibt, zumal bei dem hohen Intellekt Göhlers, zu begrüßen. Alldieweil hatte aber Kapellmeister Hagel auch nicht geschlafen, sondern mit dem treuen Rest seines Riedel-Vereinschores und einem starken Kontingent an Zuzüglern einen *„Philharmonischen Chor"* aufgetan, der sich mit zwei großen Chor- und Orchester-, sowie zwei a cappella-Konzerten der Philharmonie Windersteins angegliedert hat und gleichfalls sehr interessante und moderne Programme aufgestellt hat. So wird er u. a., erst zum zweiten Male seit dem Aachener Musikfest, Regers Gesang der Verklärten bringen. Doppelt erfreulich, als das Gewandhaus das große Chorkonzert nicht allzu stark berücksichtigt und berücksichtigen kann.

Was sonst bereits an musikalischen Kunsttaten geschah, ist rasch erzählt. Das *Gewandhaus*, seit 25 Jahren im neuen, prächtigen Heim an der Beethovenstraße, öffnete seine Pforten mit einem Konzert, das nur den Großen: Bach, Beethoven, Wagner gewidmet und durch die Mitwirkung der Hamburger Primadonna und Altistin, jetzt — nicht ganz zum Vorteil der herrlichen und vollkommen geschulten Stimme! — Sopranistin *Edythe Walker* verschönt wurde. Frau Carreño ließ absagen, und so kamen wir leider um den Genuß, Mac Dowells „Keltische" von ihr zu hören. Der junge Italiener *Rosario Scalero*, ein Schüler Aug. Wilhelmjs im Geigenspiel und Dr. Mandyczewskis in Theorie, machte als Geiger und Komponist einiger Violin-Klaviersachen (Suite im alten Stil, Walzercapricen, Variationen) und Bearbeitungen nach Pugnani und Dvořák sehr guten Eindruck. *Joseph Weiß*, der originelle Charakterkopf unter unseren Klaviervirtuosen, schnitt diesmal erfreulicherweise keine Gesichter, beschränkte ungleich Pachmann auch das Konzertreden nur auf einen winzigen, der bösen Kritik zugedachten Speech, war aber im übrigen der gleiche geblieben: der eminente Virtuose, dessen nervöser Hang zu musikalischem Barock ihm alles unter den Händen verzerrt. Sehr bedauerlich, denn an technischem Können und Geist steht er sehr hoch. Ein Lieder- und Balladenabend erwies Dr. *Brause* als einen höchst beachtenswerten und intellektuell bedeutenden Künstler, der gleich Wüllnern mehr durch Vortrag als Stimmbeherrschung fesselte. Auch *Backhaus*, ein Sohn Leipzigs, bleibt der gleiche. Was Clementis Zeitgenossen von diesem größten damaligen Virtuosen auf Instrumenten englischer Mechanik sagten, gilt auch für ihn. Der Techniker Backhaus steht bereits auf voller Höhe einer grandiosen Meisterschaft. Doch die Seele und der Geist, die feine Kultur fehlen, und, ich fürchte, werden immer fehlen. — Im übrigen herrscht hinsichtlich der *Solistenkonzerte* bei uns dasselbe Elend, dasselbe groteske Mißverhältnis zwischen Angebot und Nachfrage wie in allen übrigen deutschen Großstädten. Ganz wenige mit festem Stammpublikum, alles übrige ein Parterre unendlich mühevoll zusammengetrommelter „Freikarten". Und nun greift auch die Unsitte doppelter und dreifacher Klavierabende um sich. — Das nächstemal soll die Frage beantwortet werden: Wie steht Neu-Leipzig zum Fortschritt? **Dr. Walter Niemann.**

Hamburger Musikbrief.

(Oper und Operette.)

DER Beginn der neuen Spielzeit, der eine Anzahl neuer Mitglieder im Ensemble des Hamburger Stadttheaters erscheinen ließ, lenkte unsern Sinn noch einmal auf die vergangene Saison zurück, da ja mit ihr verschiedene Sänger und Sängerinnen von unserer Bühne geschieden sind. *Karl Strätz* ist als erster Tenor an das neue Stadttheater in Chemnitz gegangen; da die Stimme des Sängers, der hier fast nur lyrische Partien gesungen hatte, in der letzten Zeit einen heroischen Timbre erhielt, darf man annehmen, daß er jetzt auch mit Lohengrin, Tannhäuser und Siegfried sich gut abfinden wird. Der vortreffliche Baritonist *August Kieß* sagte einstweilen der Bühne Ade und ist als Gesanglehrer an ein hiesiges Konservatorium gegangen. Die Herren *Emil Burrian*, ein Bruder des berühmten Tenoristen, und *Artur Pacyna* haben nicht solche Rolle spielen können, daß man sie ernstlich vermißt. Dann haben uns zugleich drei jugendlich-dramatische Sängerinnen verlassen: *Milla Kühnel*, deren Talent sich recht erfreulich entwickelt hatte, *Helene Offenberg*, die durch ihre Heirat der Bühne entzogen wurde, und *Lotte Schloß*. Ihr seien einige besondere Worte gewidmet: Frl. Schloß, die sieben oder acht Jahre unserer Oper angehört hat, war eine respektable Sängerin und eine hervorragende Schauspielerin. Wollte

man ihre Agathe oder Elsa, in der das Gesangliche die Hauptsache ist, nicht bedingungslos anerkennen, so konnte man doch an ihrer Mignon rechte Freude haben und ihre Carmen schon als hochachtbare Leistung schätzen. Rollen aber, mit denen sie in der Erinnerung des Hamburger Publikums fortleben wird, sind ihre Louise in Charpentiers gleichnamigem Musikroman und ihre Martha in d'Alberts „Tiefland". Ihre Darstellung der spanischen Dienstmagd, die sich aus den unwürdigen Fesseln des reichen Pächters Sebastiano zu befreien sucht und allmählich ihre Liebe zu dem einfachen Hirten Pedro erwachen fühlt, war höchst eindrucksvoll, und wer ihre Louise, diese leichtlebige, großstädtisch genußsüchtige Pariserin gesehen hat, wird sie so leicht nicht vergessen. Erwähne ich noch, daß *Johanna Neumeyer*, eine stets verwendbare, höchst vielseitige Altistin, sich ins Privatleben zurückgezogen hat, so können wir die Akten über die Verflossenen schließen. — Die neuen Künstler sollen erst zeigen, wie sie dem Ensemble zu nützen und sich anzupassen verstehen. Nachdem sie eine oder zwei Partien gesungen haben, wollen wir noch nicht über sie urteilen. Bei der Bühne müssen wir neben manchem Absoluten — dem Besitz stimmlicher Mittel, guter Schulung des Organs, vorteilhafter Erscheinung und schauspielerischer Begabung — auch mit Relativem rechnen, mit der Fähigkeit, sich dem Ensemble gewandt einzufügen und sich als Teil des Ganzen zu fühlen. Darüber wird einige Zeit vergehen. So begnüge ich mich damit, als neuengagiert die Sopranistinnen Frl. *Hösl* und Frau *Annie Gura-Hummel* (bisher am Schweriner Hoftheater) und die Altistin Frau *Mosel-Tomschik* sowie die Sänger *Siewert, Hochheim, Erhard, Wiedemann, Waldmann* und *Hammar* zu nennen. Den Vorzug, von früher her in guter Erinnerung zu stehen, genießt Herr Siewert, der vor einigen Jahren durch seinen blendenden Tenor frappierte und nun wieder von Breslau zu uns gekommen ist. Von unsern bewährten Kräften, die durch zahlreiche Gastspiele die Hamburger Oper weithin vorteilhaft bekannt machten, sind uns erfreulicherweise auch noch viele geblieben, so daß wir der neuen Saison vertrauensvoll entgegen sehen.

Zur Eröffnungsvorstellung war *Puccinis* „Madame Butterfly" gewählt, in deren Titelrolle Fräulein *Bella Alten* allseitige Bewunderung erntet; es war ihr Haupterfolg im letzten Winter. *Richard Straußens* „Elektra" ist bei uns ständig auf dem Repertoire und bot den Damen *Walker* und *Metzger* Gelegenheit, von neuem die Erfolge zu erringen, die ihnen die Premiere im vergangenen Jahre gebracht hatte. Außer den ständigen Beherrschern aller Bühnen, den Werken von Wagner, Gounod, Bizet, die nun in regelmäßiger Folge wiederkehren, ist noch die Wiederaufnahme des reizenden Einakters „Versiegelt" von *Leo Blech*, der nach der Hamburger Premiere im November 1908 seinen Siegeszug durch Deutschland angetreten hat, zu verzeichnen. Aufführungen, die eine Sonderstellung beanspruchen, werden erst später folgen. *Artur Nikisch* wird wie alljährlich hier erscheinen und zwei Opern, „Don Juan" und „Rienzi", die er hier noch nicht geleitet hat, dirigieren. Gleich große Genüsse darf man vom Wiederauftreten *Carusos*, der nun zum dritten Male gastieren wird, erhoffen. Der gefeierte und, wie die Zeitungen meldeten, gänzlich wiederhergestellte Italiener wird die Tenorpartien in „Lucia von Lammermoor", „Carmen" und „Tosca" singen. Dann haben wir eine bedeutungsvolle Uraufführung zu erwarten, *Eugen d'Alberts* neuestes Bühnenwerk Yzeyl, dessen Handlung in Indien spielt. Mit Freude werden es die Verehrer *Wilhelm Kienzls* begrüßen, daß der sympathische Tondichter mit seinem „Don Quixote" zu Worte kommen soll, mit jenem nun in umgearbeiteter Form erscheinenden Werk, das nach der vor Jahren erfolgten Berliner Uraufführung leider bald verschwand, aber so unleugbare Schönheiten besitzt, daß Humperdinck ihm prophezeit hat, es werde sich durchsetzen und nicht vergehen. Offenbachs phantasievolle „Hoffmanns Erzählungen" und Mozarts „Cosi fan tutte" in der gerühmten Bearbeitung von *Karl Scheidemantel* werden uns willkommen sein.

Wir haben gegenwärtig zwei Bühnen, die der heiteren Muse dienen. Im Operettentheater erzielt *Emerich Kalmans* „Herbstmanöver" freundliche Erfolge. Bedeutend höher schätze ich die Novität des „Karl Schultze-Theaters" ein, die dreiaktige Operette „Der tapfere Soldat" von *Oskar Straus*. In diesem Werk, dem ein literarisch wertvolles Libretto (nach Bernard Shaws „Helden") zugrunde liegt, konnte der Walzertraum - Komponist seiner parodistischen Laune gehörig die Zügel schießen lassen und dadurch eine nicht nur melodiöse und gefällige, sondern auch geistvolle Partitur schaffen. Das an entzückenden Einzelheiten reiche Werk wird mit Kräften, wie *Karl Meister, Karl Geßner* und *Mary Martini* so vorzüglich gegeben, daß ihm eine andauernde und wohlverdiente Anziehungskraft gesichert scheint.

Rudolf Birgfeld.



Darmstadt. *(Oper.)* Die neue Spielzeit des Hoftheaters hat am 5. September mit einer wohlabgerundeten Aufführung von Saint-Saëns' oratorienhafter Oper „Samson und Delila" begonnen, in der unsere neue Altistin *Kathleen Howard* mit bestem Erfolg debütierte. Die junge Künstlerin, eine geborene Amerikanerin, bringt neben schönen Stimmitteln von echtem Altcharakter einen Vorzug mit, der nicht hoch genug geschätzt werden kann: sie hat singen gelernt, was man leider nicht von allen Kunstnovizen, die meist viel zu früh die Bühne betreten, behaupten kann. Mit den neu engagierten Kräften können wir diesmal überhaupt wohl zufrieden sein. *Hans Hacker* scheint ein ebenbürtiger Nachfolger unseres unvergeßlichen lyrischen Tenors Otto Wolf zu werden, *Gertrude Geyersbach* aus Heidelberg ist eine stimmbegabte jugendlich-dramatische Sängerin mit echtem Künstlertemperament, *Albert Hoff* ein sehr verwendbarer Bassbuffo und Fräulein *Frieda Meyer* eine noch Gutes versprechende Soubrette. Die erste Novität war eine Operette: „Prima Ballerina" von *Dr. Otto Schwartz*, die ob ihres geschickten Librettos, das eine Anekdote Friedrichs des Großen mit der temperamentvollen Tänzerin Barbarina zum Gegenstand hat, und ihrer flüssigen, gut instrumentierten und an Schlagern reichen Musik großen Beifall fand. Es besteht scheint's die Absicht, die Operette von jetzt an mehr und besser zu pflegen als seither. Ein tüchtiger Operettentenor, *Speiser*, eine schicke Operettensoubrette, Frl. *Grünberg* sind neu engagiert und bei der Auswahl unseres neuen Komikers, *Jordan* (vom Schiller-Theater in Berlin), wurde vor allem auch darauf gesehen, daß er nicht bloß ein Auch-Sänger ist. Aufgeführt wurden bisher an Operetten „Die Fledermaus" und der „Vogelhändler", denen bald „Die Dollarprinzessin" folgen soll. (Hat eine Hofbühne eigentlich nicht andere Aufgaben? Freilich: Die „Dollar"-Prinzessin! Red.) Das eigentliche Opernrepertoire konnte bislang sehr befriedigen. Gegeben wurden „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" (mit Georg Becker aus Mainz in der Titelrolle), „Der Freischütz", „Fidelio" und „Dalibor", und von Spielopern „Die lustigen Weiber von Windsor", „Der Barbier von Sevilla" und „Fra Diavolo". *Ernst Becker.*

Weimar. Das *Hoftheater* hat seine Pforten mit einer von Hofkapellmeister *Peter Raabe* gut vorbereiteten Aufführung des „Fliegenden Holländer" eröffnet, der als erste Neueinstudierung „Die Jüdin" von Halévy folgte. Der neuengagierte Kapellmeister *Grümmer* hat sich hierbei sehr vorteilhaft als Dirigent eingeführt. An neu aufzuführenden Opern kündigt das Hoftheater an: „William Ratcliff" von Cornelius-Dopper, „Das Gelöbnis" nach einer Rich. Voßschen Novelle von Cornelie von Osterzee, „Herrat" von F. Draeseke, „Gunlöd" von Cornelius in der Bearbeitung von W. v. Baußnern, „Robins Ende" von E. Rünnecke und „Elektra" von Rich. Strauß. Ferner wird das Märchen „Annemone" von Else Müller-Walsdorf mit der Musik von Gustav Lewin (das 1906 schon einstudiert, wegen des damaligen Bühnenbrandes abgesetzt werden mußte) seine Uraufführung erleben. Im Schauspiel ist der erste Teil „Faust" vorgesehen, und zwar zur Freude ganz Weimars mit der Musik des hier unvergeßlichen Eduard Lassen. — In den acht angekündigten *Abonnementskonzerten* unter Leitung von Hofkapellmeister *Peter Raabe* ist ein Programm vorgesehen, das uns die Symphonie in ihrer Entwicklung bis zur Gegenwart vorführt. — Die *Musikschule* bereitet ein Konzert zum Reformationsfest vor. *G. Lewin.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— In der Komischen Oper zu *Berlin* ist zum erstenmal „Auferstehung", die den italienischen Komponisten *Franco Alfano* zum Autor hat, gegeben worden. Das Textbuch ist von Cesare Hanau mit Benutzung des Tolstoischen Romans geschrieben.

— Im *Kölner* Stadttheater ist Webers Euryanthe neu einstudiert worden. Weiter brachte die Bühne Mozarts Entführung und das Singspiel „Bastien und Bastienne" neu heraus.

— Aus *Nürnberg* schreibt man uns: Zum ersten und vorläufig einzigen Auftreten in Bayern hat *Enrico Caruso*, der vielgefeierte Tenor, das Stadttheater zu Nürnberg gewählt. Als Herzog in Verdis „Rigoletto" feierte er dort ungeheuere, am Schlusse frenetische Beifallsäußerungen auslösende Triumphe. Noch niemals war dieses in gleich großer Anzahl in dem prächtigen, vor wenigen Jahren erst erbauten, unter der bewährten Leitung von Hofrat *Balder* stehenden Theater erschienen. Caruso, mit den ihm zu Gebote stehenden überreichen Stimmitteln spielend, versteht mit verblüffender

Leichtigkeit alle Klangschönheiten seines umfangreichen Organs vorzuführen. Als ebenbürtige Partnerin reihte sich ihm *Hermine Bosetti*, die als Gast aus München herbeigekommene Kgl. Kammersängerin in der Rolle der Gilda an, deren volltönende Stimme, gepaart mit ausgezeichneter Darstellungsweise nicht wenig zu dem vollendeten Genusse beitrug, den Carusos Gesang bereitete. Von den einheimischen Kräften des Stadttheaters bot der in der Titelrolle als Rigoletto auftretende *Karl Bara* eine ganz vorzügliche Leistung. *S. F.*

— Wie man uns schreibt hat *R. Lvovsky*, der Komponist der soeben in Düsseldorf erfolgreich aufgeführten Oper „Elga", eine Oper „Der Zerrissene" vollendet, die Angelo Neumann in *Prag* für die Uraufführung erworben hat. Der Text der neuen Oper stammt nach der Posse von Nestroy von *Richard Batka*.

— In *Essen* hat die Oper „Enoch Arden" von *Max Weydert*, Dichtung von Fritz Droose, ihre Uraufführung erlebt.

— Die *Pariser Komische Oper* wird in diesem Winter als erste Novität eine vieraktige Oper „Chiquito", Szenen aus dem Leben der Basken, aufführen. Das Libretto hat Henri Cain und die Musik *Jean Nouguès* verfaßt. Es folgt dann die Oper „Myrtil" von *Garmier*, die in Griechenland spielt. Als dritte Novität ist „Léone" in Aussicht genommen. Die Handlung ist der Novelle „Der letzte Bandit" von Emanuel Arène entlehnt. Die Musik stammt von dem verstorbenen Komponisten *Samuel Rousseau*. Zwei neue Opern von *Claude Debussy*, die nach Erzählungen von Edgar Poë gearbeitet sind, sollen erst in der Saison 1910/11 zur Aufführung kommen: „Der Sturz des Hauses Usher" und „Der Teufel im Glockenstuhl". Ferner sollen die Werke aufgeführt werden: „Man spielt nicht mit der Liebe" von Musset, Musik von *Gabriel Pierné*, „Die Hochzeit des Telemach" von Jules Lemaître und Maurice Donnay, Musik von *Claude Terrasse*, „Macbeth" nach dem Shakespeareschen Drama bearbeitet von Fleg, Musik von *Ernest Bloch*, „Der Vorfahr" von C. Saint-Saëns, „Thérèse" von Massenet, „Auferstehung" von *Alfano*, „Feuersnot" von *Richard Strauß* und endlich „Dorse" von *Galeotti*.

— Ueber die neue komische Oper von *Leoncavallo* wird berichtet: Leoncavallo hat einigen Freunden seine Oper „Malbruk" vorgetragen, die im Frühjahr gleichzeitig in Rom und Berlin zur Aufführung kommen soll. Das Werk ist eine burleske Oper. Der Stoff ist Boccaccios „Dekamerone" entnommen und behandelt die lustige Täuschung eines Ehemannes, des Feldherrn Malbruk, durch seinen jungen Vetter. Die Handlung gemahnt stark an den „Ring des Gyges".

— Eine neue Operette von *Lehár*, „Das Fürstenkind", hat im Johann Strauß-Theater in *Wien* unter dem üblichen stürmischen Applaus ihre Uraufführung erlebt.

— Der „Allgemeine deutsche Musikverein" plant in *Weimar* für das Frühjahr 1911 ein großes Fest, in dessen Mittelpunkt die Feier zur Erinnerung an die 100. Wiederkehr von Franz Liszts Geburtstag stehen soll.

— Ein Richard-Strauß-Fest ist in *München* fürs nächste Jahr geplant. Die Sache scheint aber noch nicht ganz spruchreif zu sein.

— Zur Feier von *Goldmarks* achtzigstem Geburtstag (18. Mai 1910) wird die Hofoper in *Budapest* einen Goldmark-Zyklus veranstalten, der zwei Wochen dauern soll.

— Bei der *Robert Schumann*-Gedächtnisfeier, die im nächsten Jahre in der Geburtsstadt des Meisters, in *Zwickau*, stattfindet, wird Herr Generalmusikdirektor Ernst v. Schuch (Dresden) als Festdirigent fungieren.

— „Feierlicher Einzug" betitelt sich eine neue Komposition von *Richard Strauß*, die für Blasinstrumente komponiert ist und ursprünglich für die Investitur der Johanniterritter bestimmt war. Die Erstaufführung fand beim großen Zapfenstreich des diesjährigen Kaisermanövers statt und machte auf die Zuhörer einen starken Eindruck.

— *Georg Richard Kruse* hat eine zweite Symphonie *Otto Nicolais* aufgefunden, nachdem es ihm im vorigen Jahre gelungen war, die verschollene, 1835 in Rom komponierte D dur-Symphonie wieder zu entdecken. (Sie ist vier Jahre früher entstanden und steht in c moll.)

— Auf einen Text von Ernst v. Wolzogen hat *Arnold Mendelssohn* einen Männerchor: „Deutschlands glückhaft Schiff" geschrieben. Ihm ist *Reger* mit einem Männerchorliede „An Zeppelin" gefolgt, das bei Bote & Bock in Berlin erscheint.

— Professor *Felix Berber* hat für seine beiden *Berliner* Konzerte (am 6. November in der Singakademie, am 20. November im Beethovensaal) als Manuskriptwerke aufgenommen: Konzert von Max Schillings, II. Konzert von Jaques-Dalcroze, Konzert von Thomassin, II. Konzert von Pahnke, Klage von Zilcher. Außerdem wird der Künstler in einem dieser Konzerte E. Fr. Kochs Deutsche Rhapsodie zur Erstaufführung bringen.

— Zu einem neuen Streichquartett haben sich in *Frankfurt a. M.* die Herren Hans Lange, erster Konzertmeister der Frankfurter Museumsgesellschaft, Hermann Schmidt, Ferdinand Küchler und Alois Bieger vereinigt. Gelegentlich ihres Debüts spielten die Künstler das neue Streichquartett Es dur (op. 109) von Max Reger.

— Wie man uns aus *Brünn* schreibt, hat einer der jüngsten mährischen Komponisten, *Wilh. F. Petrzelka*, ein Klavierquartett in g moll beendet, das den Titel „Schicksal" trägt. Die einzelnen Sätze sind bezeichnet: Die Erkennung, Nie schwindende Gedanken, Kurze Freude, Im Trubel des Lebens. *F. A.*

* * *

Zur Notiz. Aus vielfachen Anfragen in letzter Zeit — Oberschlesien war besonders stark vertreten — ersehen wir, daß das Interesse für musikalische Berichterstattung auch aus kleineren Orten gegen früher bei weitem reger geworden ist. Indem wir bemerken, daß *ausführlichere* Referate auf die musikalischen Zentralen des In- und Auslandes beschränkt bleiben müssen (Musikbriefe, dann Kritische Rundschau), sind wir gerne bereit, *kurze* Notizen über *wichtige* Aufführungen auch aus kleineren Orten unter „Neuaufführungen und Notizen" aufzunehmen; wir bitten um freundliche Einsendung von seiten qualifizierter Persönlichkeiten. Auch Personalnotizen usw. sind erwünscht. *Red. d. „N. M.-Ztg".*



KUNST UND KÜNSTLER

— *Städtische Musikpflege.* Aus *Halle a. S.* wird uns geschrieben: Die Frage der Gründung eines städtischen Orchesters, ein Gegenstand, über den schon in früheren Jahren des öfteren lebhafte Debatten geführt worden sind, ist jüngst von neuem in den Vordergrund des Interesses getreten. Den Anlaß dazu gab *Eduard Mörike*, der erste Kapellmeister unseres Stadttheaters, mit einigen in einer hiesigen Tageszeitung erschienenen Aufsätzen, in denen der ausführliche Plan zur Gründung und Entwicklung eines der Bedeutung der Stadt entsprechenden Theater- und Konzertorchesters entworfen wird. Mörike stützt sich dabei auf wertvolle eigene Erfahrungen, die er als Kommissionsmitglied gelegentlich der Gründung eines städtischen Orchesters in *Kiel* gesammelt hat. Die Ausführungen, denen man um ihrer Sachlichkeit willen größtenteils zustimmen kann, gipfeln in folgenden Punkten: Wie die Orchesterverhältnisse unserer Stadt zurzeit liegen, bedürfen sie einer unbedingt notwendigen Reorganisation. Wir haben wohl ein gutes Theaterorchester (ein Privatunternehmen des derzeitigen Pächters des Stadttheaters, *Max Richards*, der den Orchesteretat nach Möglichkeit Jahr um Jahr erhöht hat, nun aber weiteres der Kommune überlassen muß), wir haben seit 1907 auch Symphoniekonzerte der vereinigten Kapellen des Stadttheaters und des 36. Inf.-Reg. Graf Blumenthal (übrigens auch ein für die lokale Musikpflege verdienstliches Unternehmen von Hofrat Richards), aber für hohe und höchste Aufgaben ist dieser Orchesterkörper nicht einwandfrei genug. Und die Theaterkapelle für sich genommen ist schon rein numerisch (zu wenig Streicher!) in ihrer Leistungsfähigkeit begrenzt. Bezüglich der regelmäßigen *Winderstein*-Abende, die sich hier in 13 Jahren zu einem bedeutenden Faktor herausgebildet haben, meint Mörike, wird Halle „der Stempel der Abhängigkeit und Unfähigkeit aufgedrückt." „Das Verlangen und Bedürfnis an guter Musik wird ohne Zuhilfenahme auswärtiger Kapellen voll und ganz befriedigt". (?) Als reale Basis des Unternehmens wird nun vorgeschlagen, das Orchester in Stärke von ca. 60 Musikern von einem „Verein der Musikfreunde" zu begründen. Der Solletat wird unter Zugrundelegung der neuesten Gehaltsstatistik deutscher Orchester jährlich etwa 110000 Mk. betragen. Hierzu würde der „Verein der Musikfreunde" bei einem Beitrag von 20 Mk. und einer Mindestzahl von 500 Mitgliedern 10000 Mk. beizusteuern haben, die Stadt Halle als zu erbittende Subvention 15000 Mk., die Leitungen des Solbades Wittekind und des Zoologischen Gartens für Sommerkonzerte, wodurch ganzjähriges Engagement der Musiker (der springende Punkt bei der ganzen Sache!) möglich wäre, 50000 Mk., und endlich der Stadttheaterpächter, der von der Stadtverwaltung für Pachtung des Orchesters zu seinen Opernaufführungen kontraktlich zu verpflichten wäre, 35000 Mk. Es bleibt abzuwarten, wie sich die Dinge gestalten werden, insonderheit, ob die Zahlen so genau kalkuliert sind, daß von kompetenter Seite und, was mehr heißen will, von der Seite, die bewilligen soll, keine Einwendungen gegen die Richtigkeit erhoben werden können. Daß es sich aber mit der Gründung eines städt. Orchesters um eine schöne Sache handelt, die des Schweißes der Edlen wert ist und der man bestes Gelingen wünscht, leuchtet ohne weiteres ein.! *Paul Klanert.*

— *Jubiläum.* Die Berliner Liedertafel hat ihr fünfundzwanzigjähriges Bestehen gefeiert. Um eine bleibende Erinnerung an das Jubiläum zu schaffen, ist eine silberne Zelter-Medaille gestiftet worden, die für Verdienste um die Pflege des Männergesangs verliehen werden soll. Die ersten vier Medaillen erhielten die Zeltersche Liedertafel, die Stadt Berlin, der Deutsche Sängerbund und Geheimrat Schmidt vom Kultus-

ministerium. Zu Ehrenmitgliedern hat die Berliner Liedertafel Oberbürgermeister Kirschner, Freiherr Rochus v. Liliencron, den Herausgeber des Kaiserliederbuches, die Gebrüder Bechstein und den Musikschriftsteller Otto Leßmann ernannt.

— *Ein neuer Fall Strauß.* Aus *Berlin* wird berichtet: Jüngst ging durch die Presse die Nachricht, daß die beabsichtigte Aufführung der Straußschen „Elektra" im Constanzi-Theater zu Rom unterbleiben müßte, weil seitens des Verlegers die horrende Summe von 36000 Francs für das Aufführungsrecht beansprucht würde. Das Verlagshaus Adolf Fürstner teilt daraufhin mit, daß diese vermutlich böswillig in die Oeffentlichkeit lancierte Notiz den Tatsachen nicht entspricht, da die geforderte, durchaus angemessene Summe sich auf nur 6000 M. beläuft. — Sie lassen halt nicht nach, mit allen Mitteln zu arbeiten, die Widersacher!

— *Ein Vermächtnis.* Der Advokat Germi in Ameglia bei Sarzana, ein sehr naher Freund des Geigenvirtuosen *Niccolo Paganini*, hat vier ungedruckte, leicht spielbare Notturnen des Meisters für Streichquartett oder Violine mit Klavierbegleitung, sowie eine von Paganini gespielte Amatigeige hinterlassen, die ebenso wie die Noten der bekannte Bibliophile Olschki in Florenz angekauft hat.

— *Denkmalspflege.* Dem Komponisten des Liedes „Sah ein Knab' ein Röslein stehn", *Heinrich Werner*, soll in seinem Geburtsorte Kirchohmfeld (Eichsfeld) ein Denkmal gesetzt werden, dessen Enthüllung im Mai nächsten Jahres, am 110. Geburtstag des Komponisten, stattfinden soll.

— *Preisausschreiben.* Direktor Angelo Neumann in Prag hat sich zur Erstaufführung einer *einaktigen Oper* verpflichtet, die dem „*Bureau Fischer*" Theaterverlag, Berlin-Friedenau, Rubensstraße, bis zum 20. Dezember 1910 als relativ beste in Vertrieb gegeben werden wird. Weiterhin hat das „Bureau Fischer" für dieses Werk einen Ehrenpreis von 1000 M. ausgesetzt, der unbedingt und ungeteilt am 1. März 1911 zur Auszahlung gelangen wird. Als erste Lektoren fungieren Dr. Richard Batka, Dr. Ernst Rychnovsky, Kapellmeister Paul Ottenheimer vom kgl. deutschen Landestheater in Prag und Karl Fischer, früher Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin. Vor Einsendung jedes Werkes ist eine Anfrage an das „Bureau Fischer" zu richten.

— *Preiserteilung.* Beim Konkurrenzspiel um das Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stipendium in Berlin ist den beiden Schülern von Dr. Hochs Konservatorium, den Herren *Paul Franzen* und *Eduard Jung*, aus der Klasse von Prof. Engesser eine sehr ehrenvolle Auszeichnung zuteil geworden.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Prof. *Adolf Schulze*, der Vorsteher der Abteilung für Gesang an der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin, hat den Roten Adlerorden zweiter Klasse mit Eichenlaub erhalten. — Die Kgl. Kammermusiker *Hillmann, Monhaupt* und *Deyerberg* in Kassel sind zu Kgl. Kammervirtuosen ernannt worden. — Dem Organisten und Lehrer an der Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin *Otto Becker* ist gelegentlich der Einweihung der wiedererrichteten Garnisonkirche der Professortitel verliehen worden.

— Kapellmeister *August Scharrer* aus Straßburg ist an Stelle des zurückgetretenen Musikdirektors Hübsch zum Dirigenten der „Liedertafel Aurelia" in Baden-Baden gewählt worden. Scharrer war u. a. Dirigent der Münchner Kaimkonzerte und des Philharmonischen Orchesters in Berlin.

— Die Amerika-Fahrten unserer Künstler erfreuen sich nach wie vor großer Beliebtheit. *Fritz Kreisler* beginnt seine amerikanische Konzerttournee noch im Oktober in Carnegie Hall in New York. Er wird nicht bloß in den Vereinigten Staaten, sondern auch in Mexiko konzertieren und wird daher volle acht Monate drüben bleiben. Auch *Emmy Destinn* wird ins Land des Dollars fahren. Vor ihrer Abreise gibt sie im Saal der Berliner Philharmonie ein Konzert. Weiter ist Kammersänger *Alexander Heinemann* unter glänzenden Bedingungen von der Konzert-Direktion Adolph Nagel (Artur Bernstein) in Hannover für eine Tournee durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika und Kanada verpflichtet worden. Die Tournee wird allerdings erst 1910/11 stattfinden.

— Als neue Lehrkraft für das Orgelspiel an der Kirchenmusikschule zu *Trier* ist der Orgelkomponist und Orgelvirtuose *Ludwig Boslet* gewonnen worden. Boslet studierte 1881—85 auf den Königl. Konservatorien zu Stuttgart und München, und war Schüler von Faißt und Rheinberger.

— *Hermann Ritter*, der namhafte Musikschriftsteller und Erfinder der Viola alta, hat seinen sechzigsten Geburtstag gefeiert. Seit Ende der siebziger Jahre wirkt Ritter an der Königl. Musikschule in Würzburg. (Wir bringen unserem alten Mitarbeiter die besten Glückwünsche dar. Red.)

— Am 4. Oktober d. J. konnten die Professoren *Hans Sitt* und *Karl Wendling* die Feier ihrer 25jährigen Lehrtätigkeit am Leipziger Konservatorium begehen.

— Der bekannte Klarinettist Kammervirtuos Professor *Oskar Schubert* hat in Berlin seinen 60. Geburtstag gefeiert. Schubert gehört der Berliner kgl. Oper seit 31 Jahren an. Seit langem wirkt er auch im Lehrkörper der akademischen Hochschule für Musik zu Charlottenburg.

— Direktor *Heinrich Morwitz*, der zehn Jahre lang die Sommeroper im Schiller-Theater in Berlin leitete, ist im Alter von 72 Jahren an einem Darmleiden gestorben. Er hat sich bemüht, auch weitere Volkskreise mit den Werken der klassischen Opernliteratur bekannt zu machen.

— *Kammersänger Heinrich Gudehus*, der berühmte Wagner-Sänger und neben Winkelmann der erste Parsifal, ist in *Dresden* am 9. Oktober im Alter von 64 Jahren gestorben.

— Am 13. September ist in *Karlsbad* der Musikdirektor *Franz Zeischka* an den Folgen einer Blutvergiftung gestorben. Franz Zeischka war ein Deutschböhme und im Jahre 1869 geboren. Nach dem Besuche des Konservatoriums in München kam er als Konzertmeister in verschiedene Städte Rußlands und Deutschlands. Im Kaim-Orchester erfolgte seine Ernennung zum Kapellmeister neben Zumpe und Löwe. Im Jahre 1890 wurde Zeischka unter 174 Bewerbern zum Musikdirektor der städt. Kurkapelle in Teplitz ernannt, wo er sich als Reorganisator des Orchesters und durch die Einführung der seither bekannt gewordenen philharmonischen Konzerte Ruhm erwarb. Als die Musikdirektorstelle im städt. Orchester in Karlsbad frei wurde, erfolgte dahin Zeischkas Berufung unter den glänzendsten Bedingungen. Auf diesem Posten hat der Verstorbene bedeutende künstlerische Erfolge erzielt und sowohl die winterlichen philharmonischen Konzerte wie die sommerlichen Posthof-Symphoniekonzerte auf eine ungeahnte Höhe gebracht. Der Leichnam Zeischkas wurde nach München übergeführt. *M. Kaufmann.*

— In *Rom* ist jüngst *Vera Alexandrowna Rubinstein*, die Witwe *Anton Rubinsteins*, gestorben. Sie ist vielleicht die einzige Frau eines großen Mannes, der in seiner Biographie kaum ein Platz eingeräumt wurde. Nur in einem Briefe erwähnt Anton Rubinstein kurz: „Seit 1865 bin ich verheiratet, mache meine Reisen aber allein." In seiner humorvollen Weise pflegte er noch häufig zu seinen Freunden zu sagen: „Ich kann meiner Frau nicht so viel Unruhe ins Haus bringen und — wenn sie Geld braucht, weiß sie mich im Konservatorium zu finden." Er wohnte auch meistens in einem Pensionat oder im Hôtel de l'Europe in Petersburg, wo er in der Tat oft Dutzende von Menschen an einem Tage zu empfangen hatte. Wer die lautere Gesinnung Anton Rubinsteins und seinen Stolz, sich selbst alles verdanken zu wollen, kannte, wird nicht versucht sein anzunehmen, daß er seine Frau — eine geborene Fürstin Tschikuanowa und Hofdame — aus Berechnung heiratete. Sie war wirklich so anziehend und liebenswürdig, so impulsiv und kunstbegeistert, daß ein Künstler sich in sie verlieben konnte. Als Wirkung ihrer hohen sozialen Stellung und ihrer Beziehungen zu den ersten Persönlichkeiten des Hofes ist es anzusehen, daß ihm die Gründung des Konservatoriums und die Durchführung einiger Reformen in der kaiserlich-russischen Musikgesellschaft verhältnismäßig rasch gelingen konnte. Sie selbst schrieb jedoch in jener Zeit an eine Freundin: „Anton Grygorjewitsch arbeitet Tag und Nacht. Er hat viel Aerger mit den Professoren, die sich wie Wölfe herumreißen. Bleibt er lange Direktor, so wird das Konservatorium blühen und ihm Ehre machen, aber der Kunst geht er verloren, denn jetzt schon findet er keine Zeit zum Spielen und zum Komponieren." Sie durchschaute demnach sehr gut die Sachlage, doch hat Rubinstein sich im Grunde von ihr nicht bestimmen lassen, und wenn er das Konservatorium zeitweilig verließ, so geschah das unter dem Drucke der Intrigen, die ihn aufs äußerste anwiderten. — Seine Gattin war ihm eine treue Freundin, der es auch vergönnt war, ihn in Peterhof bis zu seinem Tode zu pflegen. Es wäre jedoch übertrieben zu sagen, daß sie ihn als Künstler und großangelegten Menschen voll und ganz verstanden hätte. Vielleicht würde ihn eine andere, noch so geistvolle Gattin auf die Dauer auch nicht ganz befriedigt haben, aber so viel steht fest, daß der geniale Mann Rat, Trost, Anfeuerung und Freundschaft jederzeit, wenn er sich verlassen fühlte, bei seinen „Kameradinnen", Malosemewa und Iritzka sehnsuchtsvoll zu suchen pflegte. Beide Damen, die Professorinnen am Konservatorium und übrigens nichts weniger als schön waren, standen auch seinem Haus als treue Freundinnen nahe. Sie beweinten mit ihm den frühen Tod seines jüngsten Sohnes Alexander und beweinten mit der Mutter das vor kurzem erfolgte Ableben des ältesten, begabten Sohnes. Gegenwärtig ist von der Familie Anton Rubinsteins nur noch seine Tochter am Leben, die in Petersburg verheiratet ist und die stets der Liebling des großen Vaters war. *—ny.*

— Wie nach Schluß der Redaktion berichtet wird, ist *Alfred Chr. Kalischer*, der bekannte Beethoven-Forscher, gestorben.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 7. Oktober, Ausgabe dieser Nummer am 21. Oktober, der nächsten Nummer am 4. Nov.

Klaviermusik. — Bücher.

August Weiß: Neue Klavierwerke. Vor mir liegen fast sämtliche, im *eigenen Verlag des Komponisten* in Berlin erschienenen Klavierstücke zu zwei Händen. Man hat von ihm in der großen Oeffentlichkeit noch nicht viel gehört und das nimmt den nicht wunder, der unsere musikalischen Verhältnisse kennt. Bekannt werden nur die zwei Extreme, das Banalste, nämlich die Schlager der Saison und der jeweilige Salonschund und — die „Höhenkunst“, die Kompositionen unserer musikalischen Koryphäen. Das *Mittelgut* „geht nicht“. Häufig sind das feinsinnige, edle, schönheitsvolle Klavierstücke, die ein wenig ernsten Sinn und Vertiefung verlangen. Aber das will unsere Zeit nicht, sie liebt nur, was sofort in die Ohren fällt, und dann ist das Mittelgut für die *Dilettanten* meist auch technisch zu schwer. Sie mögen nicht üben. Gehen wir durch die Straßen einer kleinen oder großen Stadt, so hören wir oft spielen. Aber fragt mich nur nicht wie? und was? Ja, „Ueber den Wellen“ und zur Not die „Lustige Witwe“ in trauriger Wiedergabe.

Und auch unsere *Klaviervirtuosen* tun nicht ihre Schuldigkeit. Wie oft ist schon darauf hingewiesen worden, daß wir in jedem Winter fast dasselbe Programm 5—6mal abgeleiert bekommen. Seit Liszt scheint kein Klavierkomponist mehr aufgestanden zu sein. Mit Recht entgegnen uns da die Künstler: „Wir sind nicht daran schuld, das *Publikum* ist's, das will nichts Neues hören.“ Und in der Tat sind Abende mit modernen Kompositionen meist schlecht besucht oder werden mittels geschenkter Billette „gefüllt“. Aber da sollten eben die *berühmten* Künstler den Anfang machen und mit gutem Beispiel vorangehen. Sie haben's ja nicht so nötig, nach des Publikums Pfeife zu tanzen. Und auch die *Kritik* sollte in dieser Richtung noch mehr arbeiten. Doch nun zurück zu unserem Komponisten.

Seine Kompositionen gehören zum ehrlichen Mittelgut. Sie sind tadellos im Satz, nicht bahnbrechend neu, aber sie verraten ein *ernstes Streben*, eine Neigung mehr zum Soliden, als zum ins Ohr Fallenden oder Brillanten. Die *Harmonik* ist vorwiegend diatonisch, gelegentlich finden sich Stellen, die Kirchentonarten und die Zigeunertonleiter verwenden, die Chromatik ist zum Teil noch hart. Die *Form* ist die geschlossene liedmäßige oder eine improvisatorische. Die *Erfindung* ist nicht immer originell, aber in den letzten Werken macht sich ein Zug ins Große, Düstere, eine Neigung zur Programm- und Ausdrucksmusik bemerklich. Der *Klaviersatz* ist nicht gerade neuartig, doch finden sich auch Ausnahmen, z. B. bietet die verzwickte Konzertetüde op. 31 entschieden eine eigentümliche, instruktive Spielart mit konstantem Ablösen der Hände. Ebenso enthält die Konzertetüde op. 76 rhythmische Motive, die jenen echt pianistischen Effekt des ungebundenen Spiels hervorbringen und den Anschein einer Improvisation erwecken.

Was endlich die in seinen Stücken herrschende *Stimmungswelt* betrifft, so ist sie in den früheren Werken einfach und leicht verständlich, in den letzten wird sie komplizierter, phantastischer, neigt sich mehr dem Düsteren zu, wie schon die Titel: „Hünengrab“, „Nachtmahr“, „Waldschrat“ andeuten. Durch Leidenschaft und wirkungsvolle Spielart hebt sich besonders Romanze II, op. 46, heraus. Mir persönlich gefallen die schlichteren, fröhlichen, unmittelbar wirkenden Stücke besser, so z. B. das fidele Presto (Im Flug durch die Welt) op. 28, die frische Humoreske op. 29, die wilden und charakteristischen Zigeunertänze. Zum Schluß seien die Klavierstücke *ungefähr* progressiv geordnet, im einzelnen kurz aufgezählt und mit ein paar Worten (unverbindlich) charakterisiert:

1. *Leichte Stücke* op. 65, Heft I: 1. Heimweh, 2. Großmütterchen; Heft II: 3. Gavottino (die Quinten gleich im ersten Takt klingen nicht gut), 4. Schmeichelkätzchen; Heft III: 5. Abendstille, 6. Alla Scherzino (schlicht und leicht verständlich, zum Teil innig). Das Heft à Mk. 1.20.

2. *Melodie* op. 35, D dur, l.—m., glückliche Stimmung, weitgeschwungene Melodielinien.

3. *Walzer „Maienduft“* op. 21, 1 Mk., l.—m., fein, reizend, Anfang leider nicht ganz originell.

4. *Menuett* op. 30, 1 Mk., C dur (l.)—m., klar, heiter, gefällig.

5. *Waldesruhe und Abenddämmerung* op. 26, zusammen Mk. 1.20, l.—m., etwas salonmäßig, sehr wohlklingend, stimmungsvoll, nicht ganz originell.

6. *Romanze I*, d moll, op. 41, 1 Mk. (l.)—m., melodiös, pathetisch.

7. Op. 50, *4 leichte Stücke* à 1 Mk. (l.)—m. 1. „Rondino, der kleine Virtuos“, dürfte seiner frischen, effektvollen Art halber Kindern und Alten Freude machen. 2. „Gavotte Rokoko“, gefällig, leichtbeflügelt. 3. Walzer in G dur, kokett, aber kein „Volkswalzer“. 4. Menuett in C dur. Das erste Thema gefällig und harmlos, das Trio ganz heterogen.

8. *Rivieratraum* op. 42, 1 Mk., m., Es dur, ausdrucksvoll, mehr versonnen, moderner.

9. *Elegie* op. 36, m., 80 Pf., düster, eine pathetische Improvisation, mehr motivisch, als Konzertpräludium geeignet.

10. *„Auf den Bergen“* op. 43, Mk. 1.20, m., von eigenartiger Stimmung, sieht wegen der angewandten Dreisystemigkeit gefährlich aus, ist aber technisch nicht schwer und sehr klangreich.

11. *Zigeunertanz III* op. 44, Mk. 1.20, m., etwas Meyerbeerisch, verwendet die übermäßige Quarte a—dis, ist in der ganzen Stimmung verwandt mit dem

12. *Zwergentanz* op. 47, m., etwas elfenliedartig.

13. *2 Zigeunertänze* op. 27, Mk. 1.80, m., wirklich rassige, packende, wirkungsvolle Stücke; für No. 1 ist die erniedrigte Septime charakteristisch, No. 2 ist in der Art von Griegs a moll-Walzer.

14. *Presto* G dur „Im Fluge durch die Welt“ op. 28, 1 Mk., m., munter, sprudelnd, nicht allzu nobel.

15. *Humoreske* op. 29, F dur, m., Mk. 1.20, auch sehr fröhlich, aber feinerer Humor.

16. *Capriccio* op. 34 m.—(s.), lebensvoll, wegen des schnellen Tempos schwieriger.

17. Op. 70, *3 Tonbilder*, 2 Mk. 1. „Kein Hoffen" m., modern in der Harmonik; 2. „Sehnsucht" s., drängend, mit wechselnden Taktarten, in der Art eines Chopinschen Präludiums; 3. „Geheimnis" m.—s., eigenartig, tonmalerisch, phantastisch.

18. *Romanze II* op. 46, 1 Mk., m.—s., sehr pathetisch à la Liszt, ein wirkungsvolles Konzertstück.

19. *Zigeunerrhapsodie* op. 40, s., Mk. 1.80, düster, realistisch das Cimbal nachahmend, mit hellem Mittelsatz.

20. Von den *2 Konzertetüden* op. 31 und 76 haben wir schon gesprochen. Ebenso von den

21. *3 Stücken aus op. 71.* Das Hünengrab ist technisch das leichteste, in der Stimmung Schuberts Doppelgänger verwandt, es folgt das schöne „Wellenspiel", auch der „Nachtmahr" ist technisch nicht schwer, wohl aber der launische, etwas abrupte „Waldschrat". Zum Ernst dieser letzten Werke werden nicht alle hinabsteigen wollen und es scheint uns fast, als drohe die Reflexion in dem Tondichter vorzuherrschen und das naive, reinmusikalische Schaffen zu überwuchern. Aber wir werden die Weiterentwicklung des Komponisten, der uns viel gute Hausmusik für Klavier und auch eine Reihe von *Liedern* geschenkt hat, mit Interesse verfolgen.

Wir weisen noch kurz hin auf sein reizendes *Wiegenlied* für Männerchor und Streichorchester op. 25, Partitur 2 Mk., den heiteren *Kinderwalzer* für Kinderinstrumente, 2 Violinen, Cello und Klavier, Partitur Mk. 1.50, auf die pathetische und rhythmisch frei deklamierende Romanze für Pianoforte und *Violine* (oder Cello) op. 75, Mk. 1.80, und auf den ernsten *Männerchor „Heimweh"* op. 58.

* * *

S. v. Hausegger: Alex. Ritter. — R. Specht: Johann Strauß. Wieder liegen zwei reizende Bändchen aus der schon öfters von uns empfohlenen Monographiensammlung *„Die Musik"* (Verlag von *Marquardt*) vor uns. Der Herausgeber, *Richard Strauß*, versteht es offenbar ausgezeichnet, für jedes Thema den geeignetsten Mann zu finden, und der Verlag läßt seinerseits bei der Ausstattung der Büchlein es an nichts fehlen. Beide Novitäten lenken durch ihr schmuckes Gewand die Augen auf sich und ziehen nicht minder durch ihren wertvollen Inhalt an.

Das erste ist eine illustrierte und durch eine Anzahl von Wagner-Briefen bereicherte Biographie *Alexander Ritters* von *S. v. Hausegger* (3 Mk.). Der bekannte Komponist und Dirigent zeigt sich hier von einer neuen günstigen Seite, als feiner Psycholog, der in gewählter, tiefgründiger Sprache die komplizierte Charakter- und Künstlerentwicklung Alexander Ritters schildert. Es ist der Violinvirtuose und spätere Würzburger Musikalienhändler, bedeutend als Komponist von modernen Liedern, der Schöpfer der modernen musikalischen heiteren Einakter „Der faule Hans" und „Wem die Krone?", der Freund Wagners, Liszts, Bülows, der Richard Strauß für die Zukunftsmusik gewann; der Sohn jener hochsinnigen Frau Julie Ritter, welche durch ihre materiellen und ideellen Unterstützungen es Wagner jahrelang ermöglichte, unbekümmert um Gelderwerb seinen Ideen und Kompositionen zu leben. Auch der Sohn verdient nicht bloß wegen seiner nicht genügend gewürdigten Bedeutung als Komponist, sondern auch um seiner lauteren, ideal gerichteten Persönlichkeit und als wackerer Vorkämpfer für die nun zum Sieg gelangte moderne Musik dieses Denkmal. Wenn schon dieser sorgfältig erzogene, musikalisch allseitig gebildete, von einer hochsinnigen Frau durchs Leben begleitete und — o Seltenheit — wenigstens lange Zeit auch mit irdischen Glücksgütern gesegnete Künstler im Verkehr mit der gemeinen Außenwelt unaufhörlich verwundet und enttäuscht sich immer mehr zurückzog und Pessimist wurde, wieviel schmerzlicher ist das Geschick mittelloser Komponisten, denen eine vielleicht zu spät begonnene Ausbildung und der harte Kampf ums Brot die künstlerischen Schwingen lähmt!

Ganz anders, was Stoff und Inhalt betrifft, stellt sich das zweite Büchlein dar. (Bd. 30. 1.50 Mk.) *R. Specht* plaudert in „impressionistischer Manier" über *Johann Strauß* den Jüngeren. Es ist eine Art Scheinwerferstil, faszinierend, suggestiv, genialisch. Wie bei Heine, weiß man oft nicht sicher, ob einem nicht blendende Irrtümer aufgetischt werden, Aber ich liebe diese Art der Diktion, die sich zum Teil auch in den köstlichen Bändchen der von Muther im selben Verlag herausgegebenen Sammlung *„Die Kunst"* findet. Lieber ein prickelndes, feuchtfröhliches Sophisma, als langweilige trockene Gelehrsamkeit (besonders für Monographien). Gerade bei einer Erscheinung wie Joh. Strauß ist das der einzig richtige Weg. Wie albern wäre es, diesen „höchsten Typus des Wiener

Talents" mit Beckmesserlicher Tabulatur zu Leibe zu rücken! Dabei ist das Werkchen reich an anregenden Problemstellungen, und es ist erfreulich, daß der Verfasser ruhig und ehrlich die Schwächen des Walzerkönigs zugibt, die Trivialität mancher Einfälle, die saloppe Wahl und Behandlung seiner Operettentexte, die beschränkte Bedeutung der Straußschen kompositorischen Leistungen als „angewandter Kunst". Wenn Specht sagt: „Es gibt darunter Musik, die konfisziert werden müßte, wenn man die ihr entsprechenden Worte fände und andere, welche den unmöglich machen würde, der sie geschrieben hat, wenn er die *Zoten* reden würde, die er in Tönen sagt und die jeder (?) ruhig anhört" — so beweist dies, daß er kein einseitiger Lobredner seines Helden ist, und noch etwas anderes, daß Wagner irrte, wenn er an einer Stelle sagt, daß die Musik nie gemein werden könne. Nach meiner Meinung braucht ein Aesthetiker, der die Elemente des Gemeinen in der Musik erforschen will, außer Strauß nur noch Waldteufel zu kennen, um für sämtliche Spielarten Beispiele zu finden. Darum können wir aber doch den berechtigten Lobeshymnen auf den genialen Hofballmusikdirektor unsere Zustimmung nicht versagen. Sehr willkommen ist die biographische Tabelle am Schluß. Wir wünschten eine ähnliche als Anhang zu jeder Biographie (Chamberlain gibt auch eine in seinem Wagner-Buch); hier ist sie aber geradezu unentbehrlich, da Straußens Leben nicht in trockener, zeitlicher Aneinanderreihung, sondern in einer Folge farbiger und glänzender typischer Momentbilder gegeben ist. *C. Knayer (Stuttgart).*

* * *

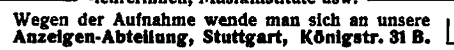
Unsere Musikbeilage zum zweiten Heft bringt als Gegensatz zu den strengen alten Meistern im ersten ein Tanzstückchen für Klavier: „Mazurka" von *Walter Niemann*. Der bekannte Komponist hat sich mit seinen feinen Salonstücken längst die Gunst unserer Leser erworben. Auch seine Mazurka wird, als zur guten Unterhaltungsmusik gehörend, mit Vergnügen gespielt werden. Dr. Niemann stellen wir heute außerdem als Mitarbeiter in einer neuen Eigenschaft vor: Er hat das Referat für den wichtigen Leipziger Platz übernommen. — Auch das zweite Stück, ein Lied: „Das Blümlein auf der Heide", stammt von einem Komponisten, der in unserem Blatte längst Bürgerrecht erworben hat: *Nicolai v. Wilm* in Wiesbaden, der übrigens in diesem Jahre seinen 75. Geburtstag in voller Rüstigkeit gefeiert hat, uns aber in seiner bescheidenen Art davon hat nichts wissen lassen. Durch das schlichte Liedchen geht ein inniger Ton; es zeigt, daß auch in der Brust des 75-Jährigen das Herz noch warm schlägt.

Wir bitten von den Offerten unserer Inserenten recht ausgiebig Gebrauch zu machen und stets auf die „Neue Musik-Zeitung" Bezug zu nehmen.



Kunst und Unterricht





Adressentafel für Künstler, Künstlerinnen, Musiklehrer und -lehrerinnen, Musikinstitute usw.

Wegen der Aufnahme wende man sich an unsere **Anzeigen-Abteilung, Stuttgart, Königstr. 31 B.**

Olga von Welden, Konzertsängerin, erteilt Unterricht (Methode Lilly Lehmann) ◆ **Stuttgart,** Rotebühlstr. 91, III. ◆

Violin-Virtuose **Alfred Pellegrini** (Prof. Ševčík Meth., k. k. Staatsexamen mit „vorzüglich"), Pädagoge am Königl. Konservatorium **Dresden-A.,** Rabenerstrasse 11.

Lydia Hollm

Gesangsausbildung, Oper und Konzert ◆◆◆ **Berlin W,** Pariserstr. 55. ◆◆◆

Violinunterricht erteilt für Berufsmusiker und Dilettanten Kgl. Kammervirtuos Prof. **Karl Wien, Stuttgart,** Lindenstr. 37, 3.

Hans Werner-Koffka, hohe Baß- u. Baritonpart., Bach, Händel, mod. Werke. Ausfrg. v. Konzertverein., **München,** Liebherrstr. 10.

Oskar Wappenschmitt

Klavier, Theorie (Schüler H. v. Eykens) etc. ◆◆ **Berlin W,** Landshuterstr. 36. ◆◆

Kursus in Harmonielehre u. Komposition auf schriftl. Wege durch **Rich. Kügele, Frankenstein i. Schl.** ◆◆◆◆◆ Prospekt gratis. ◆◆◆◆◆

Fräulein Thila Koenig,

Konzert- und Oratorien-Sängerin (Alt) München, Fürstenstraße 21 II. ◆◆◆◆◆

August Reuß, München

Bauerstr. 36. Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition, Instrumentation.

Hermann Ruoff

Baßbariton: Oratorien, Balladen, Lieder **München,** Herzog Rudolfstraße 16 II. ◆

Emma Rückbeil-Hiller, Kgl. Württ. Kammersängerin, Gesangschule f. Konzert u. Oper. **Stuttgart-Cannstatt,** Paulinenstraße 29.

Emy Schwabe, Sopran. Hochdramatische Sängerin am Stadttheater in Zürich und Konzertsängerin (Lieder- und Oratorien-) Unterricht. **Zürich V,** Horneggstr. 15.

Musikunterricht. Wer nicht selbständig Takt halten kann, wende sich an **Musiklehrer Gasteyger.** Schnellster Erfolg garantiert! **Stuttgart, Schlosserstr. 30 II.** Siehe Inserat im letzten Heft!

Eduard E. Mann

Tenor, Konzert- u. Oratorien-Sänger, Stimmbildner, Lehrer a. d. Hochschule d. K. Konservatoriums **Dresden-A.,** Schnorrstr. 28 Tel.-Adr.: Tenormann

Fachkurse für Schulgesang- Lehrerinnen und -Lehrer veranstaltet vom Tonika-Do-Bund in **Hannover.** Dauer: 1 Jahr. ◆ ◆ Beginn: Januar 1910. **Unterrichtsfächer:** Gehörbildung u. Vomblattsingen, Stimmbildung, Theorie, Musikgeschichte, Pädagogik. ◆◆ Prospekte kostenfrei durch den Vorstand A. Hundoegger, Hannover, Blumenhagenstraße 1.

Dresdener Musik-Schule, Dresden, Neumarkt 2.

Fachschule f. d. Berufsstudium all. musikal. Kunstgebiete (Mittel- u. Hochschule). **Schulpatronat:** Die Gesellschaft zur Förderung der Dresd. Musikschule, E.V. **Artist. Rat:** Prof. Böckmann, Kammermusik. Franz, Kapellm. J. L. Nicodé, Kapellm. H. G. Noren, Kammervirtuos Ritter Schmidt, Dir. Prof. R. L. Schneider und Kammermusiker Stein. **1907–08:** 532 Schüler, 49 Aufführ., Lehrfachfrequ. 1327 Schüler, 61 Lehrer, erste Kräfte. — Prosp., Auskunft u. Aufnahmen jederzeit. — Prof. **R. L. Schneider,** Dir.

Julius Casper, Geigenkünstler.

Vossische Zeitung: „Die Tradition Joachims (Beethoven-Konzert) war unverkennbar."

Die Musik: „Wurde sogar dem Brahmsschen Konzert technisch und geistig völlig gerecht."

Reichsanzeiger: „Lenkte die Aufmerksamkeit auf sich durch den **schönen, beseelten Ton.** Daneben trat eine bedeutende Technik hervor. Ein **hochstrebender** Künstler."

Engagements-Anträge bitte an eigene Adresse: Lützowstr. 68, Berlin W. oder an die Konzertdirektion Wolff zu richten. :: ::

Münchner Kompositionskurse

(Methode Thuille).

Individueller Unterricht in Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition, Instrumentation. Eintritt jederzeit. Näheres auf schriftliche Anfrage.

München, Schönfeldstraße 28. **Dr. Edgar Istel.**

Musikalisches Fremdwörterbuch.

Von **Dr. G. Piumati.**

Steif brosch. nur 30 Pf.

Eine einfache, aber genaue Erklärung der üblichsten Fremdwörter im Gebrauche der Musiksprache mit Angabe der Aussprache und der notwendigsten Regeln.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen oder auch (gegen Einsendung von 33 Pf. in Briefmarken) direkt durch den

Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart.



Kleiner Anzeiger



Stellengesuche, Stellenangebote, An- und Verkäufe aller Art, Pensionsgesuche usw. kostet die kleine Zeile 50 Pf. — Aufträge an die Expedition in Stuttgart oder an eine der Filialen von Rud. Mosse. Die Gebühren sind der Bestellung gleich beizufügen. Für eine Zeile sind 10 Silben, für ein Wort aus größerer, fetterer Schrift zwei Zeilen und für Weiterbeförderung von Chiffre-Briefen 50 Pf. extra zu berechnen.

Gute alte ◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

Meistergeige

schön. gr. Ton, 800 M., zu verkaufen. **Schneider, Leipzig,** Mozartstr. 5 III r.

Gutes

Operetten-Libretto

wird zum Ankaufe gesucht. Nur ernste Anträge sind zu richten an **Oberl. O. Pursch, Folticeni, Rumänien.**

✻ **Operettenlibretto** ✻

gesucht. Offerten unter **Km. 544** an **Rudolf Mosse, Berlin S.W.** ◆◆◆◆

Stumme Claviatur

zu kaufen gesucht. Offerten unter **B. C. 2289 an Rudolf Mosse, Breslau.**

Erste oder zweite Dirigenten-Stelle

gesucht durch einen tüchtig., geschult. Solo-Geiger u. Konzertmeister, in einem der größ. deutsch. Orchester. Offert. unt. **S. R. 8779 an Rudolf Mosse, Stuttgart.**

Komponisten.

Bedeutender Musikverlag mit Verbindungen in allen Weltteilen übernimmt Kompositionen, trägt teils die Kosten.

Offerten **sub J. 908** an **Haasenstein & Vogler A.-G., Leipzig.**

Eine **kl. Sammlung alter ital., deutscher und französischer** ◆◆◆◆◆◆◆

Meister-Violinen

verkauft billigst H. Hackel, Bad Oeynhausen i. W. ◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

Konservatorium-Verkauf. Ein seit 35 Jahr. best. **renomm. Konservatorium Berlins,** mit bedeut. Ueberschuß, ist wegen Zuruhesetzung des Direktors zu verk. Off. unter **J. V. 5863 bef. Rud. Mosse, Berlin SW.**

Ein gut erhaltener ◆◆◆◆◆◆◆◆◆

Steinweg-Flügel,

solides, dauerhaftes Instrument, das sich sehr gut für Vereine eignet, ist wegen Sterbefall zu verkaufen. Offerten unter **A. M. 1899** an die Expedition der **Mittelrheinisch. Volkszeitung in Bingen a. Rh.**

Erziehungsanstalt Stella matutina, Feldkirch (Vorarlberg), **sucht** zu sofortigem Eintritt einen

Musiklehrer

für alle Blechinstrumente; erwünscht ist nebenbei Klavier od. Fagott. Wöchentlich sind 50–56 halbe Stunden zu geben à 1 Kr. Zeugnisse etc. bitte einsenden zu wollen.

Eine vorzüglich erhaltene

Widhalm-Violine

preiswert zu verkaufen.

Konzertmeister **H. Clasen, Würzburg,** Adelgundenstrasse 11. ◆◆◆◆◆◆◆◆◆

An bedeutendes Konservatorium in großer Residenzstadt Süddeutschlands wird unter sehr günstigen Bedingungen eine ◆◆◆◆◆◆

Gesanglehrerin

gesucht. Nur eine Kraft ersten Ranges, die die gesangstechnische Pädagogik vollkommen beherrscht und die Ausbildung für Oper und Konzertsaal selbständig durchführen kann, findet Berücksichtigung. Der Eintritt in die Anstalt kann sofort oder später erfolgen. Offerten, denen eine Angabe bezügl. der Gehaltsansprüche beigefügt werden kann, wollen unter **Z. 3542** an **Haasenstein & Vogler, A.-G., Frankfurt a. Main,** eingesandt werden. ◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

Ein im In- u. Ausland anerkannter Konzert- u. Oratoriensänger, bisher als

I. Gesanglehrer

(einschl. Deklamation) an bedeutenderem Konservatorium Deutschlands tätig, **sucht** Anstellung an **künstlerisch** geleitetem Institut. ◆◆◆ Gefl. Offerten unter **M. G. 5215** an **Rudolf Mosse, München.**

Allgemeine Geschichte der Musik von Dr. Richard Batka

mit vielen Illustrationen und Notenbeispielen.

In jedem Quartal erscheinen zwei Lieferungen in Lexikon-Format von je 16 Seiten als ***Gratis-Beilage.*** *—*

Neu eingetretenen Abonnenten beehren wir uns mitzuteilen, daß der vor einiger Zeit komplett gewordene Band I (19 Bogen stark) in Leinwand gebunden für Mk. 5.—, bei direktem Bezug vom Verlag für Mk. 5.50 franko erhältlich ist, ebenso können die bis jetzt erschienenen 5 Bogen des zweiten Bandes sowie fehlende bezw. verloren gegangene einzelne Bogen zum Preise von 20 Pfg. für den Bogen jederzeit nachbezogen werden. Der Preis einer Einbanddecke zu Band I beträgt Mk. 1.10, bei direktem Bezug vom Verlag franko Mk. 1.30.

Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.



Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Mazurka.

Walter Niemann.




f
p e dolce
mf
ff con fuoco
rit.
Tempo I.
p con grazia


rit. poco
mf
decresc.
p
poco sostenuto
f
sfz


Das Blümlein auf der Heide.
Hoffmann v. Fallersleben.
Nicolai v. Wilm, Op. 241, No. 1.
Langsam, innig.
GESANG.
PIANO.
So viel der Lenz auch Blumen beut zu Trost und Augenweide,
ich weiß nur eins, das mich erfreut: das Blümlein auf der Heide.
Ich seh' ergrünen und verblühn die Welt im Frühlingskleide,
du aber bleibst mein Immergrün, du Blümlein auf der Heide.
Kein Winter kann, o Blümelein, dir je was tun zu Leide,
ich schloß dich ganz ins Herz hinein, du Blümlein auf der Heide!

XXXI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Mazurka.

Walter Niemann.




f
p e dolce
mf
ff con fuoco
rit.
Tempo I.
p con grazia



rit. poco
mf
decresc.
p
poco sostenuto
f
sfz

Das Blümlein auf der Heide.

Hoffmann v. Fallersleben.

Nicolai v. Wilm, Op. 241, No. 1.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

1910 Heft 3

Ludwig Spohr.

Ein Gedenkblatt zu seinem 50. Todestage.

Es gibt Namen in der Musik, deren reiner Klang uns wie etwas Liebes und Vertrautes vorkommt; wir kennen sie von Jugend auf, sie erwecken in uns Vorstellungen, Erinnerungen, versetzen uns sofort aus der Welt des Alltags hinüber in das Reich des Schönen. Es sind nicht eben viel solcher Namen: nicht jeden, den wir bewundern und zu dem wir verehrend mit scheuem Gefühl aufschauen, können wir auch *lieben*. Wir können das Kunstwerk staunend betrachten, wir können uns tief in seinen Gehalt versenken, wir können den Geist, den es atmet, verstehen, aber deswegen kommt es doch noch nicht zu der gleichsam persönlichen Berührung mit dem Schöpfer des Werkes. Immer bleibt noch ein weiterer oder geringerer Abstand zwischen dem, der das Werk ersonnen, und dem, der sich damit beschäftigt. *Ludwig Spohr* gehört zu denen, die uns, vor allem uns Geigern, wie persönliche Bekannte vorkommen. Wer kann ein Spohrsches Adagio — es sind und bleiben seine herrlichsten Stücke — spielen oder auch nur hören, ohne im Geiste dem Meister die Hand zu drücken? Bei aller Vornehmheit spricht etwas so Inniges aus diesen weichen Tönen, daß die schönsten und liebsten Erinnerungen dadurch in uns geweckt werden. Die Spohrsche Musik ist nicht für jeden geschrieben. Der Mann, der dem Lauten, Schreienden aus dem Wege ging, der die Romantik in ihrer schönsten Blüte erlebte und die zarte, blaue Blume selbst züchten half, ist nicht der Mann für die große Menge. Er verlangt ihm verwandte Naturen, feinfühlige Menschen und solche, die sich auch ein wenig dem Träumen hinzugeben vermögen. Denen hat er etwas zu sagen, denen singt er seine süßen Melodien ins Herz hinein und verschafft ihnen Stunden schönsten Genießens. Wer nicht etwas *für* ihn schon mitbringt, der wird vielleicht auch leer von ihm gehen, aber wo Spohr den andern begegnet, entläßt er sie mit reichen Geschenken.

Ludwig Spohr wurde der musikalischen Welt am 5. April 1784 geschenkt. *Braunschweig* war sein Geburtsort, der Vater war daselbst Arzt, zog aber bald nach *Seesen*. Gleich vielen anderen bedeutenden Männern in der Kunst hatte Spohr in seiner Jugend nicht das Glück, einen eigentlich rationellen Unterricht zu genießen. Man erkannte in seiner Familie an dem Knaben sehr wohl die früh hervorbrechende Begabung für das Violinspiel, auch hatte der Vater nach anfänglichem Sträuben nichts gegen das Musikstudium seines Sohnes einzuwenden; doch war ein Lehrer, wie ihn der junge Ludwig bedurft hätte, nicht zu finden. So sehen wir den Knaben verschiedenen Händen übergeben, denen seine violinistische und theoretische Ausbildung anvertraut war. Als seine ersten Lehrer werden Rektor *Riemenschneider* genannt, sowie ein französischer Flüchtling *Dufour*, der im väterlichen Hause, wo Musik eifrig getrieben wurde, verkehrte. Während eines Aufenthalts bei dem Großvater, einem Prediger, erlitten die musikalischen Uebungen eine Unterbrechung, da der Großvater nicht dem Gedanken näherzutreten vermochte, daß sein Enkel einst Violinspieler werden sollte. Zwar versuchte Ludwig beim Kantor eines benachbarten Dorfes sich weiter auszubilden, doch vermochte dieser dem Knaben, dem die Schwingen rasch wuchsen, nichts beizubringen. Wieder den Eltern übergeben (er war beim Großvater gewesen, um die Konfirmationsvorbereitung dort zu empfangen), wurde Ludwig nach Braunschweig geschickt, um nun den Kammermusikus *Kunisch* und den Organisten *Hartung* zu Lehrern zu bekommen. Schon mit 15 Jahren auf sich selbst angewiesen, da der Vater für die Kosten des Studiums nicht weiter aufkommen konnte, machte der junge Spohr eine Reise nach Hamburg, um dort sein Glück zu suchen. Er kehrte aber bald wieder zurück; denn er sah wohl ein, daß für ihn noch kein Platz in dieser großen Stadt übrig sei. In seinem Drange, endlich einem wirklichen Meister zugewiesen zu werden, nahm sich Spohr den Mut, dem Herzog von Braunschweig eine Bittschrift einzureichen. Er hatte Erfolg damit. 1799 wurde Spohr als Kammermusikus angestellt und ihm zugleich vom Herzog die Zusicherung gegeben, daß für seine weitere Ausbildung gesorgt würde. Gerne hätte sich Spohr dem großen Geiger *Viotti* anvertraut, aber er bekam eine ablehnende Antwort, ebenso von dem Geiger *Johann Friedrich Eck* in Paris, der seinerseits seinen jüngeren Bruder Franz empfahl. *Franz Eck* war Violinist in München gewesen, mußte aber wegen Liebesabenteuern Hals über Kopf das Land verlassen und kam nun, unterwegs konzertierend, bis nach Rußland, wo er es zum russisch-kaiserlichen Solospieler brachte. Auf dieser Reise begleitete ihn eine Zeitlang Spohr. Eck, der überdies seinem Bruder (und Lehrer) an Fertigkeit und Kompositionsgeschick nicht gleichgekommen sein soll, verfiel bald darauf in Wahnsinn; er starb 1804 im Straßburger Irrenhaus, wohin er von seinem Bruder gebracht worden war. Mit dem eigentlichen Unterricht war es für Spohr nach seiner Reise mit Eck zu Ende, doch bildete er sich durch Hören bedeutender Künstler, deren Eigenart er rasch zu erfassen wußte, selbständig weiter. So erzählt Spohr selbst, daß er sich die Spielart *Rodes*, den er in Braunschweig hörte, so angeeignet habe, daß er sich die „getreueste Kopie" dieses Meisters nennen konnte.

Nun kam für Spohr die Zeit der Kunstreisen, zugleich

auch begann er mit allem Eifer sich der Komposition zu widmen. Die ersten Reisen hatten den jungen Geiger, der teilweise geradezu enthusiastisch aufgenommen wurde, nach Magdeburg, Halle, Leipzig, Berlin und andere Orte, namentlich in Mitteldeutschland, geführt. 1805 wurde er dann in Gotha angestellt, woselbst er sich mit der Harfenspielerin *Dorette Scheidler* vermählte. 1813 — die Zwischenzeit von der Uebersiedlung nach Gotha ab ist ausgefüllt mit Konzerten und Besuchen von Nachbarstädten als Dirigent der damals aufkommenden Musikaufführungen im großen Stile — erhielt Spohr eine Berufung nach *Wien* als Theaterkapellmeister. In Wien scheint sich der Meister nicht besonders wohl gefühlt zu haben, er verließ die Stadt schon 1815 und machte nun weitere große Konzertreisen bis nach Süditalien. Auf dieser Reise lernte er *Paganini* kennen, mit dem er (in Venedig) eines seiner Doppelkonzerte öffentlich vortrug. Die nächste Station war für Spohr *Frankfurt a. M.*, in welcher Stadt er wiederum als Theaterkapellmeister wirkte. Doch auch hier war seines Bleibens nicht lange. Es folgten Kunstreisen nach *Belgien*, *England* und *Frankreich*. Namentlich in England fand Spohr große Verehrung, mehrmals kehrte er später zu dem gastlichen Volke zurück, das ihn gleich sehr als Violinisten, als Komponisten und Dirigenten feierte. Zu mehr seßhaftem Leben kam der reiselustige Virtuose erst nach der Zeit seiner Anstellung in *Kassel*, die im Jahre 1822 erfolgte. Kassel blieb sein eigentlicher Wohnsitz von da ab bis zu seinem Tode am 22. Oktober 1859, der zwei Jahre nach seiner Pensionierung erfolgte. Spohr war zweimal verheiratet, das zweitemal (1835) mit *Marianne Pfeiffer*, die ihn überlebte. Auf der reckenhaften Gestalt, heißt es in zeitgenössischen Berichten von ihm, saß ein Jupiterkopf. Wie er äußerlich war, so war er auch im übertragenen Sinne eine überragende Erscheinung unter den Violinspielern, dabei ein guter, edler Mensch, wenn auch etwas starrköpfig und eigenwillig. Seine Kasseler Dienstzeit brachte ihm eine Reihe von Widerwärtigkeiten und setzte ihn oft geradezu kränkender Behandlung aus. Trotzdem hielt er dort aus; war ihm auch sein Fürst nicht wohlgesinnt, so hatte er doch die Befriedigung, sich von der musikalischen Welt als eine ihrer Größen geehrt und geliebt zu sehen. Das mag ihm bei seinem stolzen Sinn, von dem er mehrere Proben abgelegt hat, mehr wert gewesen sein als Fürstengunst.

Man kann Spohr unmöglich gerecht werden, wenn man ihn nach seiner ganzen umfassenden Tätigkeit gleichsam als eine untrennbare Persönlichkeit beurteilt. Es gibt „verschiedene Spohr": Spohr den Violinspieler, Spohr den Pädagogen, und Spohr den Komponisten. Und gerade der Komponist selbst hat wieder verschiedene Gesichter. Der Opern- und Oratorienkomponist und der Violinkomponist können nicht unter einen Hut gebracht werden. Gerade weil diese Trennung nicht immer scharf genug gemacht wurde — vielleicht war sich Spohr selbst nicht klar darüber bewußt —, wurde dieser Meister, der auf allen Gebieten Achtbares geleistet, aber nicht überall dauernd Lebensfähiges, bald überschätzt, bald zu gering geachtet. Die Stellung, die wir heute zu Spohr einzunehmen haben, ist leichter gefunden, als sie es für seine Zeitgenossen war. Die Zeit hat inzwischen ihr Urteil gesprochen, an dem im großen und ganzen schwerlich mehr etwas geändert werden wird. Wir sind uns klar darüber, daß eine Spohrsche Oper, und sei es selbst die „*Jessonda*", heute nicht mehr den Eindruck machen kann, wie zur Zeit ihrer Entstehung, aber wir wollen uns auch klar darüber sein, und ein offenes Wörtlein kann hier nichts schaden, daß Spohr immer noch als der Violinkomponist katexochen zu betrachten ist. Für den gereiften Violinspieler — freilich nicht für den, der es nur zu einem bescheidenen Maße des Könnens gebracht hat — kann es kaum einen größeren Genuß geben, als seiner Geige die Töne eines der Spohrschen Adagiosätze zu entlocken. Das ist der Spohr, der uns immer lieb sein muß. Und seine Barkarole (aus den Salonstücken)? Gibt es ein feineres Stück in diesem Genre? Welch süßliche, wässerige Ware wird dem Violinspieler aufgetischt, wenn er nach guten neuen Vortragsstücken fragt! Hier hat er eines, wie er es braucht. Freilich ist es alt. Ferner sind seine Violinduette gleichfalls prächtige Stücke. Wenn die Gattung der Duette heute nicht mehr so gepflegt wird, wie dereinst, so ist das unsere Schuld. Für den Niedergang der *Hausmusik* und für die rückgängigen Leistungen der dilettierenden Violinspieler ist Spohr sicherlich nicht verantwortlich zu machen. Man hat Spohr den „alten deutschen Reichskomponisten" genannt. Hätte er von diesem Wort gehört, so müßte es ihm weh getan haben. Und uns tut's auch weh. Wie konnte von dem Mann, der zwei Jahre *vor Weber* geboren wurde, verlangt werden, daß er in seinem Denken und Fühlen noch als Greis immer mit der jüngsten Generation marschiere? Er hat den letzten *Beethoven* nicht verstanden. Wohl — aber er hat den Leipzigern die Bekanntschaft mit den *ersten* Beethoven-Quartetten vermittelt, zu einer Zeit, wo der junge Feuergeist Beethoven noch den meisten eine ebenso unklare Erscheinung war, wie es später der letzte Beethoven wurde. Produktive Naturen sind leicht in ihrem Urteil befangen. Wie hat *Weber* über Beethoven geschrieben, wie oft schießt *Wagner* übers Ziel hinaus. Wir wollen's bei diesen wenigen Beispielen belassen. Der Literaturkundige kann sie sich nach Belieben vermehren.

Und es blieb ja doch auch ein Stück jugendliches Feuer in dem Greis Spohr. Der alte Kasseler Kapellmeister hat ohne Zutun Richard Wagners den „Fliegenden Holländer" zur Aufführung gebracht, ja es kam dazu, daß „dieser graue, von der modernen Musikwelt schroff und kalt sich abscheidende, ehrwürdige Meister" dem jüngeren Meister „in einem Briefe seine volle Sympathie kundtat und diese einfach durch die innige Freude erklärte, einem jungen Künstler zu begegnen, dem man es in Allem ansähe, daß es ihm um die Kunst ernst sei". „Spohr der Greis", so lesen wir abermals bei Wagner, „blieb der einzige deutsche Kapellmeister, der mit warmer Liebe mich aufnahm, meine Arbeiten nach Kräften pflegte und unter allen Umständen mir treu und freundlich gesinnt blieb." Was hat Spohr gerade zu dem Holländer hingezogen? Sicher fühlte er sich wieder jung dabei, der Funken romantischen Geistes, der einst Flamme in ihm war, wurde wieder angefacht. Was er einst geschrieben hatte, war ja auch aus dem Geiste der Romantik geboren und hier sah er vielleicht verwirklicht, was ihm früher vorgeschwebt hatte. Ob er das Schaffen Wagners eigentlich richtig verstanden hat oder nicht, das tut nichts zur Sache. Das, was ihn zu Wagner hinzog, war vor allem die Freude, einen ernst zu nehmenden Künstler zu treffen. Das beweist, daß auch er es heilig ernst mit der Kunst nahm. Brächten wir es nur auch so weit, immer wenigstens herauszuhorchen, ob's einer ernst meint, es gäbe weniger Parteihaß, unvernünftigen Streit und Kliquenwesen.

Schauen wir uns zum Schluß noch Spohr den *Geiger* etwas genauer an. Er war eminenter Techniker und zeichnete sich durch einen vollen, schönen, nie hart werdenden Ton aus. Sein Strich war kräftig, die ganze Art seiner Auffassung beim Vortrag deutete auf Ernst und gesundes männliches Empfinden hin. Seine Melodien haben trotzdem etwas ungemein Weiches, da er eben alles, was er erdachte, dem Charakter des Geigentons anpaßte. Die Geige ist in erster Linie Gesanginstrument, keiner hat das besser gewußt, als Ludwig Spohr. In seinen Passagen ist er nicht immer sehr abwechslungsreich, allzu oft kommt er auf Lieblingswendungen zurück, die etwas Stereotypes an sich haben. *Molique*, sonst viel trockener als Spohr, ist erfindungsreicher an neuen Passagefiguren. Aeußeres Virtuosentum trug Spohr nie zur Schau, von *Paganini* trennte ihn daher eine Kluft. Während der Italiener seinem Publikum auch gelegentlich Scherze und Tändeleien vorsetzte, hielt sich Spohr immer in würdevoller Reserve

und bewahrte die richtige Distanz zwischen sich und seinem Publikum. In der Auffassung von der Würde des Künstlers war er demnach sicher dem Genuesen überlegen, dieser ihm aber an Kunstfertigkeit. Auch das Dämonische lag nicht in der Natur Spohrs, das Wilde, Exzentrische an Paganini mochte dem ruhiger veranlagten, mit kühlerem Blute versehenen Deutschen wenig zusagen.

Aus Spohrs *Schule* sind bedeutende Schüler hervorgegangen. *David*, die beiden *Bargheer*, *Kömpel*, *Moritz Hauptmann*, *A. Lubin*, *Pott*, *Schön* seien hier vor allem angeführt. Daß auch *Böhm* ein Spohr-Schüler gewesen sei, ist trotz der ausdrücklichen Angabe mehrerer Lexika nicht richtig. Böhm hat überdies noch stärkere Individualitäten herangezogen, als Spohr. Die Spohrsche Violinschule (1831) mag im einzelnen jetzt veraltet sein, sie behält aber immer ihren historischen Wert. Die Gedenkfeier des 50jährigen Todestages einer der würdigsten Erscheinungen der Komponisten- und Geigerwelt wird gewiß dazu beitragen, den über Gebühr in den Hintergrund geschobenen Tondichter, den Schöpfer herrlicher Violinwerke, wieder etwas der Vergessenheit zu entreißen. Der Geiger findet bei Spohr ernste, dabei dankbare Aufgaben. Es läßt sich bei ihm nichts vortäuschen, unbarmherzig wird bei Spohr bloßgelegt, wo der Spieler eine wunde Stelle in seinem technischen Können hat. Man muß Spohr auch in *seinem* Geiste spielen. Sich dem Willen des Komponisten unterzuordnen, ist nicht jedermanns Sache, darin mag der Grund liegen, daß in unserer Zeit, wo jeder gerne seine besondere Individualität zeigen möchte, Spohr weniger bekannt ist, als man es wünschen dürfte. Es wird aber besser kommen, die Anzeichen sind schon da. Die Violine verlangt ihr Recht. Wenn heute einer käme und schriebe wie Spohr, nicht um ihn zu kopieren, sondern um in seinem Geiste zu schreiben, der müßte gefeiert werden, wie nur je einer. Er müßte großer Geiger und Komponist *zugleich* sein. Wann wird er kommen? **Alex. Eisenmann (Stuttgart).**

LUDWIG SPOHR.
Nach einem Gemälde von Grünbaum, das Friedrich Fleischmann (1791—1834) gestochen hat. Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Das Urheberrecht an Briefen.

Von Dr. GERHARD FREIESLEBEN (Leipzig).

IN der Musikliteratur der Gegenwart nimmt die Veröffentlichung von Briefen und Briefsammlungen berühmter Musiker einen so breiten Raum ein wie auf keinem andern Gebiete historisch-biographischen Schrifttums. Es ist dies aus der Natur der Sache leicht erklärlich: der Dichter spricht durch die Worte seiner Dichtungen zu uns, und nur ergänzend brauchen wir seine Briefe zu deren Verständnis heranzuziehen; beim Werke der *bildenden* Kunst tritt die Persönlichkeit des Schöpfers hinter seinem unmittelbar und bestimmt zu unserer sinnlichen Wahrnehmung sprechenden Werke weit zurück; gerade beim schaffenden Musiker aber reizt es uns, durch einen Einblick in seine Geisteswerkstatt die Lösung der mannigfachen Rätsel zu suchen, die seine Tondichtungen dem Hörer stellen. Und diesem Zwecke dienen an erster Stelle seine Briefe, die — oft mehr noch als seine etwa vorhandenen schriftstellerischen Arbeiten — die unmittelbarste und untrügerischste Aussprache seines Innenlebens enthalten. So erklärt es sich, daß Jahr für Jahr neue und umfangreiche Briefsammlungen unserer Komponisten der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht werden, und unübersehbar ist die Fülle des Materials, das noch der Veröffentlichung harrt. Bis vor kurzer Zeit bestand nun noch ziemliche Unklarheit darüber, wieweit eine Veröffentlichung von Privatbriefen überhaupt statthaft sei und wem das Recht dazu zustehe. Ueber diese Frage ist erst kürzlich durch die Entscheidung des Reichsgerichts in dem bekannten Falle der Nietzsche-Overbeckschen Briefe Klarheit geschaffen worden. Bei der außerordentlichen Tragweite, die diese Frage für die vielen Besitzer wertvoller Autographen, für Musikschriftsteller und Verleger hat, wird es von Interesse sein, die Stellungnahme unserer Rechtsprechung hierüber an der Hand jener maßgebenden Entscheidung in kurzen Zügen wiederzugeben.

Das Reichsgericht hat zum erstenmal bestimmt festgestellt, daß ein Privatbrief hinsichtlich der Frage seiner Veröffentlichung keiner anderen Beurteilung unterliegt als *jedes andere Schriftwerk*. Lediglich sein *Inhalt*, vom *literarischen* Standpunkt aus betrachtet, ist maßgebend dafür, ob seine Veröffentlichung erlaubt ist oder nicht. Es ist völlig gleichgültig, ob der Verfasser ihn zur Veröffentlichung bestimmt hatte oder nicht; es kommt auch nicht darauf an, ob er mit der Möglichkeit einer Veröffentlichung des an sich nicht dafür bestimmten Briefes gerechnet hatte. Weiterhin ist es ebenso ohne Belang, ob mit der Veröffentlichung ein materieller Gewinn zu erzielen ist, ob also der Autor ein wirtschaftliches Interesse an ausschließlicher Veröffentlichung hat. Einen urheberrechtlichen Schutz gibt es vielmehr beim Briefe nur, wenn er seinem Inhalte nach eine individuelle Geistesschöpfung ist, mit andern Worten also einen gewissen *literarischen Wert* besitzt. Nur soweit dies der Fall, können der Autor oder seine Erben das ausschließliche Recht zur Veröffentlichung beanspruchen und jedem andern sie untersagen.

Diese Feststellung bedeutet geradezu eine Umwälzung der bisherigen Anschauungen, wonach überwiegend der Grundsatz vertreten wurde, daß die Veröffentlichung jeder, auch der inhaltlich belanglosesten brieflichen Mitteilung ohne Genehmigung des Autors verboten sei. Der höchste Gerichtshof hat vielmehr nun ausdrücklich aus-

gesprochen, daß ein Brief *keinen* urheberrechtlichen Schutz genießt, wenn sein Inhalt „lediglich als historische Urkunde, insbesondere als Beleg für den Charakter und die Lebensschicksale des Verfassers, allgemein interessant und literarisch verwertbar" ist. Dies ist außerordentlich wichtig, denn danach sind viele der in den letzten Jahren erschienenen Briefsammlungen von Komponisten von jetzt ab dem Nachdruck freigegeben. So z. B. die „Bayreuther Briefe" Richard Wagners, die ja lediglich die geschäftliche Vorbereitung der Festspiele betreffen und nur unter diesem Gesichtspunkt literarisch bedeutsam sind. Von den früheren Wagner-Briefen dürfte das gleiche auch von den Briefen an Uhlig, Fischer und Heine, ja sogar von einem Teil der Liszt-Briefe zutreffen.

Den Charakter als individuelle Geistesschöpfung, der einen begründeten Anspruch auf urheberrechtlichen Schutz verleiht, hat ein Brief nach Ansicht des Reichsgerichts nur, wenn seine literarische Bedeutung auf *originalem Gedankeninhalt* beruht, der überhaupt das wesentliche Kennzeichen eines literarisch bedeutsamen Schriftwerks bildet. Ein Katalog, ein Adreßbuch, ein Kursbuch haben keinen originalen Gedankeninhalt und genießen keinen Rechtsschutz; wohl aber haben ihn jede Novelle, jede wissenschaftliche Arbeit, jedes Drama, mag auch der relative literarische Wert minimal sein, denn sie sind Erzeugnisse einer freien schaffenden Geistestätigkeit. Enthält ein Brief nun einen entsprechenden Inhalt, ist er also das Erzeugnis einer individuell gestaltenden schöpferischen Geistesarbeit wie jene Werke, dann ist er urheberrechtlich geschützt wie sie. Daneben hat das Reichsgericht jedoch auch anerkannt, daß ein Brief auch *ohne* originalen Gedankeninhalt, also eine gewöhnliche Mitteilung alltäglicheren Inhalts, „vermöge der besonderen Anmut und Kraft des Stils einen ästhetischen Reiz und damit einen literarischen Wert" haben kann, der ihm die zur Inanspruchnahme des urheberrechtlichen Schutzes erforderliche literarische Bedeutung verleiht.

Als Kriterium dafür, wann im Sinne der vorstehenden Ausführungen ein Brief literarischen Wert besitzt, hat das Reichsgericht den Satz aufgestellt, daß jener Wert nur dann anzunehmen ist, wenn der Brief „unter Ausscheidung des etwaigen historischen oder biographischen Interesses auch als Erzeugnis eines beliebigen Verfassers literarisch interessieren würde". Ueberblickt man die Fülle der in den letzten Jahren erschienenen Briefsammlungen von Komponisten, so kann man sich keiner Täuschung darüber hingeben, daß der überwiegende Teil dieser Forderung *nicht* entspricht; die zahlreichen Brahmsschen Briefe interessieren uns z. B. wohl lediglich um der Persönlichkeit ihres Verfassers willen, also als Belege für seinen Charakter und sein Leben, würden uns aber als schriftstellerische Erzeugnisse eines beliebigen Unbekannten völlig gleichgültig sein. Anders steht es zweifellos bei den Briefen Wagners an Math. Wesendonk und an Röckl, von denen jene vorwiegend der Form, diese des Inhalts wegen auch abgesehen von der Persönlichkeit des Verfassers literarisch interessieren würden.


Von Gottes Gnaden August Herzog zu Sachsen, Cleve, Berg, Engern und Westphalen, rr.

Nachdem Wir Uns bewogen gesehen haben, den Herzoglich Braunschweigischen Kammer-Musikus Spohr in Unsere Dienste zu nehmen und zum Concert-Meister Unserer Capelle zu ernennen, so ist demselben hierüber dieses Decret, welches Wir eigenhändig vollzogen haben, unter Vordrückung Unsers Herzoglichen Insiegels zu seiner dießfallsigen Beglaubigung ausgefertiget worden. Gotha am 5ten August 1805.

Augustus HzSGotha

Spohrs Ernennungsdekret zum Sachsen-Gothaischen Konzertmeister 1805.
Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Jeder Brief eines noch so berühmten Künstlers, der nicht im Sinne vorstehender Merkmale einen absoluten schriftstellerischen Wert besitzt, ist also kein urheberrechtlich geschütztes Schriftwerk; der Besitzer kann ihn ohne Genehmigung des Autors oder seiner Erben veröffentlichen, und jeder Interessent kann ihn, wenn er bereits im Druck erschienen ist, ungestraft nachdrucken.

Bisher nahm man noch vielfach an, der Schreiber eines auch seinem Inhalte nach nicht unter Urheberrecht stehenden Briefes könne die Veröffentlichung durch andere verbieten, weil er einen Anspruch auf Geheimhaltung von Privatmitteilungen habe. Das Reichsgericht hat festgestellt, daß es ein solches allgemeines Persönlichkeitsrecht auf Geheimhaltung von Privatmitteilungen nicht gibt. Ebenso wie man mündliche Aeußerungen eines andern, die ja, abgesehen von eigentlichen Reden und Vorträgen, keinen urheberrechtlichen Schutz genießen, weitergeben und drucken lassen kann, ebenso kann man auch schriftliche Mitteilungen eines anderen, soweit nicht ein Urheberrecht daran besteht, veröffentlichen, selbst gegen des Autors Willen. Eine Grenze besteht nur, soweit die Wiedergabe mündlicher oder schriftlicher Mitteilungen eine „unerlaubte Handlung" im Sinne des Gesetzes ist. Dies ist dann der Fall, wenn sie eine vorsätzliche oder fahrlässige Schädigung bestimmter Rechtsgüter, von denen hier besonders die *Ehre* in Frage kommt, herbeiführen würde. In diesem Fall ist die Weitergabe brieflicher Mitteilungen ebensogut wie die mündlicher natürlich unerlaubt und kann gegebenenfalls durch Anrufung des Gerichts verhindert werden. Die Veröffentlichung von Briefen kom-

promittierenden Inhalts kann also der Verfasser (ebenso wie auch jeder davon betroffene Dritte) verbieten.

Im allgemeinen kann man der vom Reichsgericht in dieser bedeutungsvollen Frage aufgestellten Ansicht wohl in vollem Umfange beistimmen. Denn obschon nicht zu verkennen ist, daß sie die Quelle häufiger Streitigkeiten werden kann — denn im einzelnen Falle ist die Entscheidung der Frage, ob ein Brief literarische Bedeutung hat, oft natürlich sehr zweifelhaft —, so räumt doch die Entscheidung mit der noch vielfach vertretenen anmaßenden Auffassung, daß auch der belangloseste Zettel von der Hand eines berühmten Mannes vor Nachdruck geschützt sei, gründlich auf und eröffnet zugleich durch die Freigabe aller Mitteilungen von lediglich historisch-biographischem Interesse den Forschern und Biographen für ihre Veröffentlichungen ein weites, neues Feld, auf dem sie nun ungehindert von der bisherigen lästigen Fessel arbeiten können.

Es sei noch hinzugefügt, daß das Eigentum am Briefe d. h. am Schriftstück selbst unbestritten natürlich dem Empfänger zusteht. Können danach der Autor oder seine Erben allerdings nicht die Herausgabe verlangen, so sind sie doch befugt, die Vorlegung von Briefen behufs Einsichtnahme zu fordern, damit sie feststellen können, ob ihnen etwa ein Urheberrecht daran zukommt. Dagegen haben sie keinesfalls das Recht, sich Abschriften davon zu nehmen; der Empfänger kann die Entnahme von Abschriften jederzeit verhindern. Sogar die bloße Einsichtnahme kann er dann verweigern, wenn ihm ein besonderes persönliches Interesse an der Geheimhaltung des Inhalts zusteht.



LUDWIG SPOHR.
Nach einer Photographie. Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.



Dr. SPOHR.
Nach dem Leben gezeichnet von Bone, als Spohr 1843 sein Oratorium „Der Fall Babylons“ in London dirigierte. Aus dem musikhistor. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Führer durch die Violoncell-Literatur.

Von Dr. HERMANN CRAMER (Berlin).

(Fortsetzung.)

Das 19. Jahrhundert. — Italien.

Esposito, Michael, geb. 1855, lebt als Klavierprofessor in Dublin, stammt aus der Neapler Gegend. Sonate in D op. 43. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3.90 M.

Dieses Werk ist sehr ansprechend und seinerzeit auch preisgekrönt worden. (ms.)

Fano, G. Alberto, Sonate in d moll op. 7 (ms.), Leipzig, Breitkopf & Härtel. — In vier Sätzen gehend. Außer bei dem ansprechenden Allegretto con variazioni wird man nicht warm in diesem Werke, denn der schöne Fluß fehlt. Trotz hübsch erfundener Einzelheiten kommt es nicht zu rechtem Leben und echter Stimmung. (ms.)

Giarda, Luigi Stefano, geb. 1868 bei Pavia, ausgezeichneter Spieler und Lehrer seines Instruments zu Padua. Sonate in A op. 23. Leipzig, Rahter. 8 M.

Das viersätzige Werk enthält hauptsächlich ein hübsches Scherzo ($^6/_8$), während ihm der eigentliche Kammerstil abgeht und es für beide Instrumente nicht einmal gerade dankbar genannt werden kann. (s.)

Luzzatto, F., Sonate in d moll op. 56. 5.60 M. (ms.)

Martucci, Giuseppe, 1856—1909, stammt aus Capua, jetzt Konservatoriumsdirektor zu Bologna. Sonate in fis-moll op. 52. Leipzig, Kistner. 7 M.

Ein gehaltvolles, schönes Werk, stark von der deutschen Musik beeinflußt, und das im guten Sinne. Man hört diese viersätzige Sonate mit Vergnügen. Sie geht nicht in die Tiefe, blüht aber von Erfindung, Melodie und schöner Arbeit. Klangschwelgerisch ist gleich der erste Satz Allegro giusto, äußerst reizvoll dann das prickelnde Scherzo, dem ein kurzes Intermezzo, Andante flebile, folgt, das gerade durch seine Kürze die Gefahr der langatmigen Sentimentalität vermeidet. Ein prachtvolles Allegro beschließt das Werk. (s.)

Piatti, Alfredo, 1822—1901, lebte als Violoncellist und eine der gefeiertsten Musikgrößen seiner Zeit hauptsächlich in London. Er stammte aus Bergamo, wo er auch starb. Sonate in C op. 28. Mainz, Schott. 5.75 M. (ss.)

— Sonate in D op. 29. Mainz, Schott. 5 M. (s.)
— Sonate in F op. 30. Mainz, Schott. 5.50 M. (ss.)
— Sonate in G op. 31. Mainz, Schott. 4 M.

Alle vier Sonaten sind hauptsächlich für das Streichinstrument gesetzt. Schön und warm empfunden. Die vierte enthält ein ganz reizendes Intermezzo und trägt im übrigen ihre Bezeichnung „idyllisch“ mit Recht, da sich die sehr sangbaren Themen und ihre Verwendung durchaus in dem bezeichneten Rahmen bewegen. (s.—ss.)

Frankreich, Belgien, Niederlande.

Alkan, Ch., geb. 1813 in Paris, wo er als Pianist und Komponist stets gelebt hat. Sonate in D op. 47. Paris, Costallat.

Bernard, Emile, 1843—1902, aus Marseille, lebte als Orgelvirtuos und Komponist in Paris. Sonate in G op. 46. Paris, Durand.

Boëllmann, Léon, 1862—1897, geb. in Ensisheim im Elsaß, lebte in Paris als Orgelspieler und Komponist. Sonate op. 40. Paris, Durand.

Boisdeffre, René de, geb. 1838, lebt in Paris als Komponist. Sonate in F op. 63.

Borne, Fernand le, geb. 1862, ein Belgier, Schüler von Massenet, Saint-Saëns, César Franck. Sonate op. 41. Paris.

Chevillard, Camille, geb. 1859, ein Pariser, Schwiegersohn von Lamoureux und dessen Nachfolger als Konzertleiter. Sonate op. 15. Paris, Durand. 4.80 M.

Delune, Louis, Sonate in h moll. Brüssel, Breitkopf & Härtel. 4.50 M.

Diémer, Louis, geb. 1843, Pariser Klavierspieler und Komponist. Veranlaßte die Gründung der Société des anciens instruments. Sonate op. 20. Paris, Durand. 5.60 M.

Godard, Benjamin, 1849—95, aus Paris, wo er auch lebte. Sonate in d moll op. 104. Paris, Durand. 5.60 M. (s.)

Hutschenruyter, Wouter, lebt als Lehrer des Violoncellspiels in Berlin. Sonate in D op. 3. Mainz, Schott. 4.50 M. Sonate in c moll op. 4. Leipzig, Cranz. 5 M. (ms.)

Jémain, J., Sonate in c moll op. 20. Paris, Durand. 5.60 M.

Kruft, Nicolas de, Sonate op. 34. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 5 M.

Lamoury, Philippe, 7 Sonatinen: C op. 9, a moll op. 10, D op. 11, F op. 12, A op. 13, C op. 14, A op. 18, alle leicht und je 1.50 M. Mainz, Schott.

Zu Uebungszwecken geschriebene, ganz einfache Schulwerke.

Lange, S. de, geb. 1840, aus Rotterdam gebürtig, Lehrer am Stuttgarter Konservatorium. Sonate in c moll op. 37. Leipzig, Cranz. 6 M. (s.)

Lefèbvre, Charles, geb. 1843 in Paris, dort Lehrer am Konservatorium. 3 Sonatinen: C, G, a moll op. 14. (l.) — Sonate op. 98. Paris, Durand. 4.80 M. (l.)

Lenormand, René, Sonate in F op. 6. Hamburg, Pohle. 3 M. (ms.)

Nicolai, W. F. G., 1829—69, geb. zu Leyden, gest. im Haag. Schüler von Moscheles, Rietz, Hauptmann und Richter. Komponist und Musikschriftsteller. Sonate in G op. 4. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 6.90 M.

Vielfach in Mendelssohns Art gehalten, hat aber auch Eigenes. Sinnig, beschaulich im ersten Satze, bringt die Sonate nach einem einfachen, nicht sentimentalen, eher würdevollen Adagio einen lebhaften feinen Schlußsatz in e moll. (ms.)

Rousseau, Samuel, Sonate in a moll. Paris, Durand. 5.60 M.

Röntgen, Julius, geb. 1855 in Leipzig, lebt in Amsterdam, als Lehrer am Konservatorium. Sonate in B op. 3. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 5.50 M.

In ihren drei Sätzen zeigt diese Sonate bei Anlehnung an ältere und einfachere Formen doch auch ein durchaus eigenes Gesicht. Gewinnt schon das erste im $^{6}/_{8}$-Takte gehende Allegro moderato, so überrascht die tiefe und innige Wirkung der mit ganz einfachen Mitteln Großes erzielenden edlen Romanze, und der letzte Satz, sofort im Violoncello mit einem schlichten, einfach liedmäßigen Thema beginnend, wie es wohl Beethoven und Brahms geliebt haben, führt in dauernd schönem Flusse und herrlichen Gegensätzlichkeiten der Nebenthemen zum Hauptthema, zur prachtvollen letzten Steigerung des schlicht erhaben abschließenden Werkes. Apollinische Freude nach der einfachen aber ergreifenden Wehmut der Romanze. (s.)

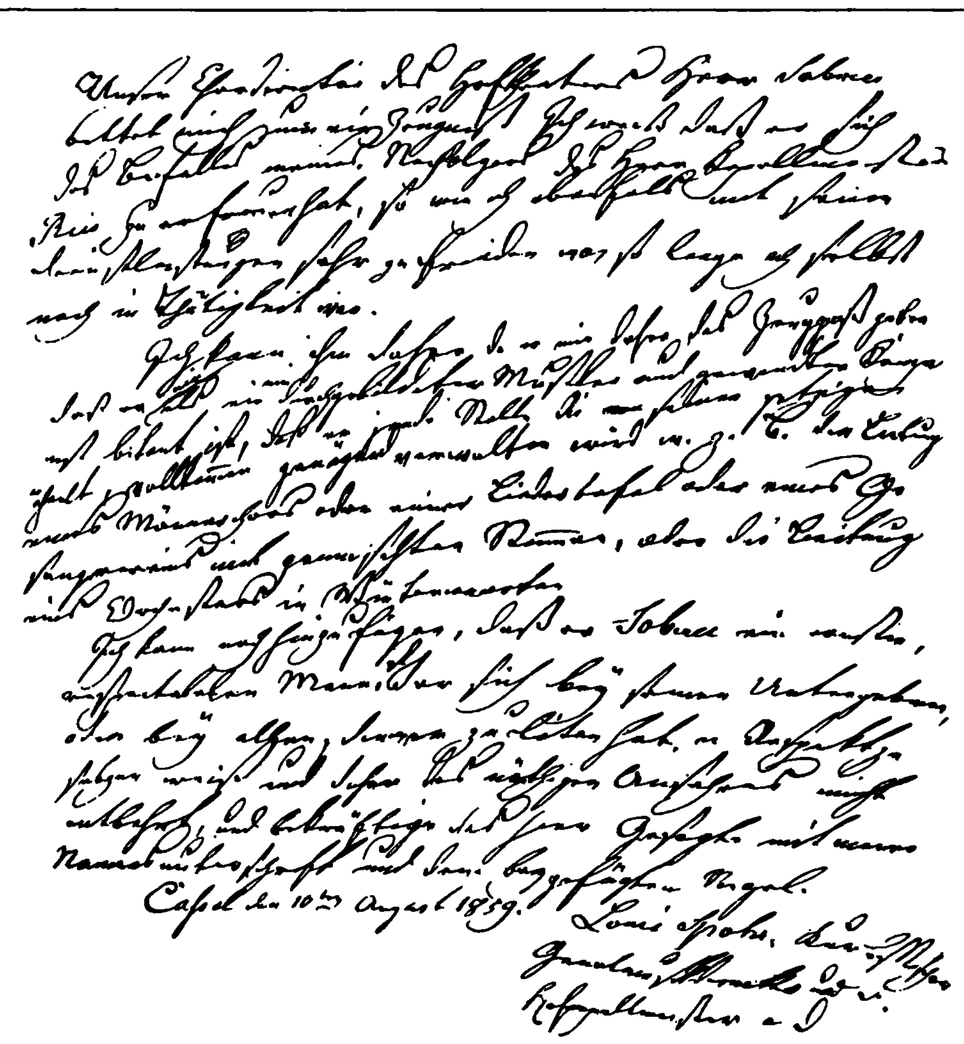
— Sonate in a moll op. 41. Middelburg, Noske.

Diese Sonate weist besonders schönen Violoncellosatz auf. Der erste und dritte Satz haben ein herbes, kraftvolles Wesen. Das Andante ist einfach-schön und bringt hübsche Anwendung der alten Kirchentonarten. Der Schlußsatz ist wohl der am wenigsten bedeutende. Mit Empfindung und Wärme vorgetragen, wird das Werk einen recht guten Eindruck machen. (s.)

Ropartz, J. Guy, geb. 1864, Konservatoriumsdirektor in Nancy. Sonate. Paris, Durand.

Ein im ganzen recht anregendes Werk.

Saint-Saëns, Camille, geb. 1835 in Paris und dort als Kom-



Ein Zeugnis Spohrs für den Chordirektor des Kasseler Hoftheaters G. Sobirei vermutlich aus den letzten Schriftstücken von Spohrs Hand.
Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

ponist lebend. Sonate in c moll op. 32. Paris, Durand. 4.80 M.

Ein vielgespieltes Werk, groß angelegt, geistvoll, packend. Es enthält drei prachtvolle Sätze, von denen der zweite sich durch edle Einfachheit, dabei größte Wirksamkeit auszeichnet. Der letzte, eine krause Fuge, ist im Verhältnis zu seinem Aufgebot an Kunstfertigkeit nicht so wirksam als Beethovens Schlußfuge op. 102, 2 oder Brahmsens in op. 38, doch aber voll unaufhaltsamen Lebens. Mit Recht gehört die Sonate zu den vielgespielten. (s.)

Saint-Saëns, C., Sonate in F op. 123. Paris, Durand.

Enthält ein geistreiches Scherzo mit Variationen und eine reizende Romanze. Erreicht aber nicht die Schönheit der vorigen Sonate.

Sayve, Auguste de, geb. 1791, aus der Nähe Brüssels stammend, ein Schüler Rechas. Sonate in c moll op. 10. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 6 M.

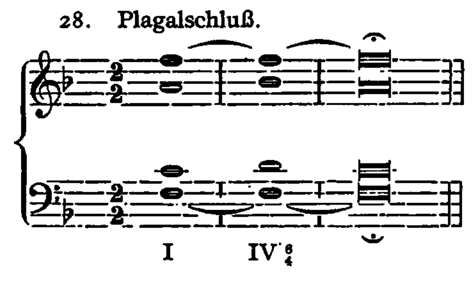
(Fortsetzung folgt.)

Praktische Kompositionslehre.[1]

Von Dr. RODERICH v. MOJSISOVICS.

§ 7. *Der Plagalschluß.* Der altehrwürdige Plagal- oder Kirchenschluß I IV I auf ruhender Tonika hat freilich gründliche Wandlungen durchgemacht, so daß als sein Charakteristikon heutzutage lediglich das Nichtauftreten der Dominante zu bezeichnen ist. Sehen wir ihn uns etwas näher an, so gewahren wir vor allem, daß er fast stets nach dem vollzogenen Ganzschlusse, gewissermaßen als *seine Bekräftigung* auftritt. Seine Entstehung und Bedeutung in der Akkordtechnik verdankt er meines Erachtens der Orgel. Da auf der Orgel bekanntermaßen ausgehaltene Baßtöne äußerst wirkungsvoll und durchdringend sind, so ist es naheliegend, gerade am Schlusse des Tonstückes die Tonika im Basse auszuhalten und darüber statt ausschließlich die Tonika zur Abwechslung den IV^6_4 auszuhalten, um dann wieder zur Tonika zurückzukehren[2]. (Vergl. Beisp. 28):

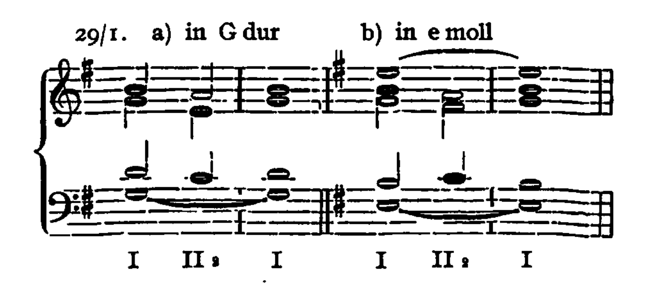
28. Plagalschluß.



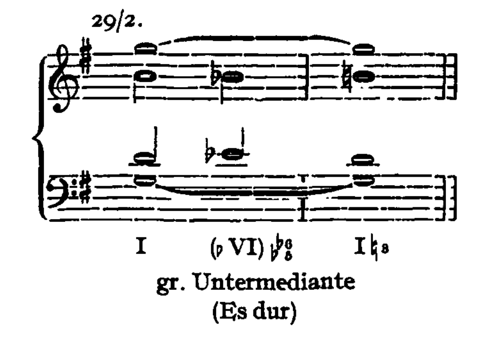
Statt der Unterdominante wird gerne der Nebenvierklang der II. Stufe (in Dur und in Moll) gebraucht (29/1 a b), aber auch die große (leiterfremde) Untermediante der Tonika (29/2), wobei nur der gemeinsame Baßton — die Terz der Mediante — das Bindeglied bildet, ferner alterierte Akkorde (29/3 a b), chromatisch durchgehende Akkorde usw. Fassen wir dies zusammen, so können wir sagen, daß alle Vertreter der Unterdominante, der Tonika (die leitereigenen und fremden Medianten, vergl. Schluß von Richard Straußens „Tod und Verklärung", desgleichen von Humperdincks „Hänsel und Gretel"-Vorspiel), bis zu den verminderten und alterierten Septakkorden, heutzutage im Plagalschlusse zur Anwendung gebracht werden. Die reichste Ausschmückung des Plagalschlusses finden wir bei Max Reger (besonders in den Orgelwerken, vergl. meine Analyse im „Musikal. Wochenblatt" 1906). Also ist der Plagalschluß lediglich durch seinen feierlich-ruhigen Charakter, der *oft* durch einen Orgelpunkt, jedenfalls aber *stets durch auffallend ruhige Baßführung* unterstützt wird, bestimmt.

Wir sehen nun in folgenden Beispielen (29/1—3) einige Hauptvarianten der in 28 gezeigten Grundform:

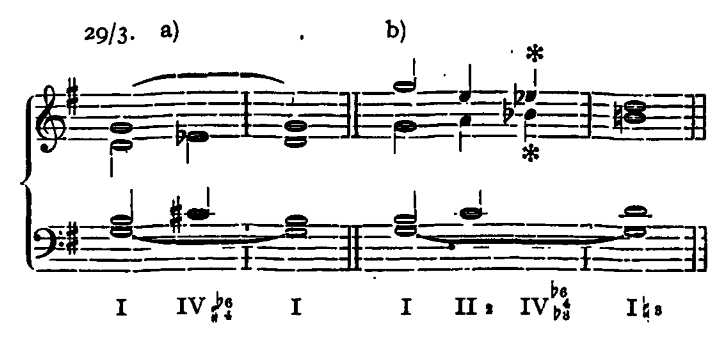
29/1. a) in G dur b) in e moll



29/2.



29/3. a) b)



Oft auch erweitert sich der Plagalschluß in der Weise, daß verschiedene in sein Bereich fallende Harmonien nacheinander auftreten. Der schon erwähnte Schluß des Vorspiels zu „Hänsel und Gretel" zeigt folgende Akkordfolgen (Takt 14 vom Schlusse zurückgezählt):

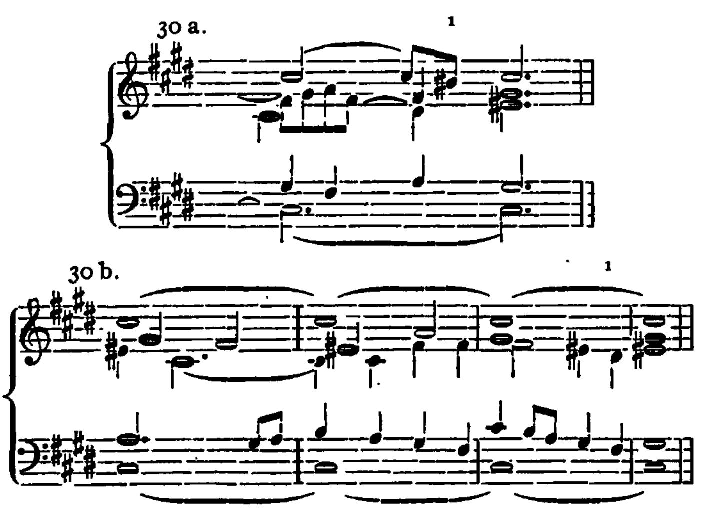
| I | IV I | IV I | As dur (♭VI) | ⁒ | IV | ⁒ | I
(C dur)

In das letzte C dur klingt die VI (Abendsegenmotiv) hinein. — Ein Beispiel chromatischer Einschubakkorde gibt u. a. Max Reger in seinem Ave Maria für Orgel op. 80, No. 5. Dieser Plagalschluß — 4 Takte lang — gehört zu den kompliziertesten, die geschrieben wurden. (Aehnlich z. B. op. 59 No. 7 desselben Komponisten.)

Nun noch einige Bemerkungen. Die Veränderung der Schlüsse im heutigen Zeitalter ist in erster Linie auf unser abgekürztes musikalisches Denkverfahren zurückzuführen: wir begnügen uns mit der Andeutung gewisser klanglicher Wirkungen, die eine frühere Stilperiode aussprechen mußte. Und so erklärt es sich auch, daß Bildungen auftreten, die ursprünglich getrennte Funktionen vereinen: der moderne, chromatisch bereicherte Plagalschluß am Schlusse größerer Werke ist seit „Lohengrin" beinahe Regel geworden. Es entstehen eben Zwischenbildungen. Doch sind diese nicht etwa eine Erfindung unserer Zeit. Der große Johann Sebastian hatte sie schon. Ich sehe wenigstens Bildungen wie die folgenden, dem Präludium und der Fuge in cis moll des I. Teiles des „Wohltemperierten Klaviers" entnommen, als solche an:

[1] Siehe die No. 11. 13. 16. 20 des vorigen Jahrgangs.

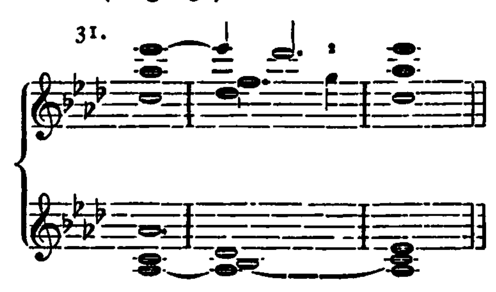
[2] Der Name Plagalschluß kommt „von den Plagalen der Kirchentöne her, deren Skalen sich nicht bei der Quinte, sondern bei der Quarte teilen" (Riemann, Lexikon). Den authentischen Tonarten standen bekanntermaßen als „Nebenformen" (Riemann) die plagalen zur Seite. Das Wort selbst stammt aus dem Griechischen: πλάγιος, Adjektiv, „schief, schräge, quer ... von der Seite". (Benseler, Griech.-Deutsch. Wtbch.)



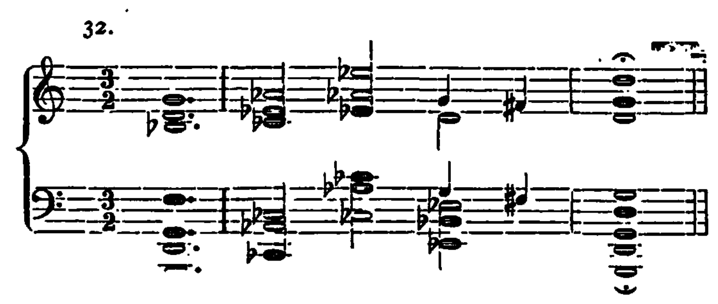
Ein grandioses Beispiel eines Plagalschlusses in freiester Gestaltung bietet der Schluß des „Gloria" aus der Missa solemnis von L. v. Beethoven. (Klavierauszug Univ.-Ed. S. 49, Takt 9 bis Schluß.) Hier wird — ohne tonalem Orgelpunkt — der Unterdominante *deren* Unterdominante vorangestellt (in D dur, C dur vor G dur), was den Eindruck des Feierlichen bedeutend erhöht.

Der oben erwähnte Schluß der Richard Wagnerschen Oper „Lohengrin" zeigt ein Schwanken von Dur- und Moll-Plagalschluß. (Klavierauszug von Uhlig S. 262, Takt 18 bis Schluß.)

Sind diese zwei Beispiele wieder ausgesprochene Plagalschlüsse, so ist folgende Stelle aus dem „Parsifal" wieder eine Mischform (vergl. 31):



Zum Schlusse führe ich den Schluß einer modernen Oper an, dessen Analyse — ob Ganz- oder Plagalschluß — gleichfalls zweifelhaft sein kann. (Beisp. 32):



Aufgabe: 1. Man bilde zuerst Plagalschlüsse nach Schema Beispiel 28 in allen Dur- und Molltonarten. Bei einiger Uebung gehe man weiter und nehme Schema Beispiel 29/1 a b 29/2 zur Vorlage. Man unterlasse es nie, die Schlüsse genau zu beziffern, wie man überhaupt nie einen Klang notieren soll, der einem theoretisch nicht völlig klar ist. Sonst erhält man die gewünschte Gewandtheit nicht.

2. Geübtere können den Plagalschluß als neunten Takt den achttaktigen Perioden nachfolgen lassen.

§ 8. *Falsche Fortschreitungen.* „Der Meister kann die Form zerbrechen mit weiser Hand zur rechten Zeit!" — Eines der strittigsten Kapitel der Harmonielehre ist die Lehre von den „falschen Fortschreitungen". Welche Fortschreitung ist verboten, welche erlaubt, welche ausnahmsweise erlaubt?

Gehen wir daraufhin die einschlägigen Lehrbücher durch, so werden wir sie in zwei große Gruppen teilen können: die eine verbietet mit drakonischer Strenge offene und verdeckte Quinten- und Oktavenfortschreitungen, die andere ist in dem Punkte liberaler, sie statuiert zum mindesten Ausnahmen.

Schon altersher hat die Lehre Verbotsregeln aufgestellt und zwar, wie wir dank der grundlegenden, systematisch gesichteten Forschungsergebnisse *Hugo Riemanns* wissen, ziemlich strenge, die Bewegung hemmende. Ich erinnere beispielsweise nur an den Tritonus, die übermäßige Quarte [1], der als Stimmenschritt (Melodieschritt), „da er schwer zu treffen und schwer aufzufassen ist" (Riemann), wie als harmonisches Verhältnis verpönt war. Er wurde als „diabolus in musica" bezeichnet und zum Ausgangspunkt tiefgründigster Streitschriften genommen.

Milderte sich nun zwar mit der Zeit die Auffassung über solche Verbote und verringerte sich ihre Zahl, dank des Umstandes, daß doch stets *das Ohr korrigierte*, was der Verstand fehlgeschossen hatte, so blieben doch auch noch nach dem Zeitpunkt, in dem die Harmonik sich zur völligen Selbständigkeit durchgerungen hatte, einige Regeln beharrlich bestehen und dies, zum Teil, mit gutem Grunde. Hierbei mußte nun freilich mancher antiquierte Ballast abgeworfen werden — dies geschah zwar nur in der Praxis, denn die Mehrzahl der Lehrbücher blieb bei ihren von altersher geheiligten, aber auf ganz anderem harmonischem Denken und Fühlen begründeten Verbotsregeln bestehen. So nur konnte es kommen, daß die Kluft zwischen lebendiger Kunst und Theorie immer größer wurde, ja, daß die Theorie so zurückblieb, daß man nicht einmal die Freiheiten und harmonischen Neuerungen selbst der Meisterwerke der von den Konservativsten anerkannten Klassiker mehr erklären konnte [2]. Erst die Theoretiker der neuesten Zeit (zuerst Riemann) hatten den Mut, in ihren Werken die theoretischen Werte der Gegenwartskunst zu berücksichtigen. So müssen auch wir diesem vielumstrittenen Kapitel unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Was alles wurde verboten?

Die parallelen („offenen" und „verdeckten") Fortschreitungen zweier Quinten, zweier Oktaven und zweier großer Terzen. Auch wurde die Fortschreitung aus reiner Quinte in eine verminderte verpönt.

Zuerst fallen gelassen wurde das Terzenverbot, das im 16. Jahrhundert aufgestellt und durch den Hinweis auf den in ihm enthaltenen Tritonus:



F—H ist ein Tritonus

begründet wurde. Daß sich zwei große unbegleitete Terzen nicht ganz leicht absolut rein singen lassen, erfährt jedermann bald in der Praxis. Doch kann dies kein Grund sein, diese Fortschreitung zu vermeiden, da sich durch einige Uebung dieser Uebelstand beheben läßt. In der Instrumentalmusik nun kommt derselbe aber ganz und gar nicht in Betracht. Und nun kommen wir zu dem Punkte, den ich als den essentiellsten ansehe. J. J. Fux' „Gradus ad Parnassum", der in den Schriften Heinrich Bellermanns seine heutige Fortsetzung erfuhr, geht vom *Vokalsatze* aus. Seine Grundsätze sind aus Rücksichten auf die leichte Singbarkeit, also aus empirisch gewonnenen Regeln, die die Aufstellung der Verbotssätze zum mindesten

---

[1] Sowohl das His in 30a als auch die Töne gis dis fis in 30b sind Dominantbestandteile. Zwar treten beide auf unbetontem Taktteile auf. Der Umstand einer Vermischung des Plagal- und Hauptschlusses wird aber dadurch nicht berührt.

[2] G ist Dominantbestandteil.

[1] Z. B.: F—H. Weitere Verbotsregeln vergl. z. B. Hugo Riemanns Katechismus der Musikgeschichte.

[2] Beweis: Nach Absolvierung E. Fr. Richters Harmonielehre, Kontrapunkt und Fuge ist man nicht imstande, Mozarts Polyphonie und Harmonik *restlos* zu erklären.

begründet erscheinen lassen, gewonnen bezw. abgeleitet. Außerdem sind für die *Dreiklangs*musik des Palestrina-Stiles, die den Werken obiger Theoretiker zum Ausgangspunkte dient [1], die Verbote der Quinten- und Oktavenparallelen für fein empfindende Ohren bei *vierstimmigem gemischtem* Chorsatze noch am ehesten zu verteidigen. — Ich gehe, wie ich im § 2 ausführte, von dem Grundsatze aus, alles zu gestatten, was *gut klingt*. Da sich nun eine große Anzahl von Beispielen aus bekannten Werken anführen ließe, in denen verbotene Quintenparallelen vorkommen, so halte ich dadurch meine Anschauung für genügend begründet. Freilich muß man hierbei an den Vers denken, den ich an den Anfang dieses Paragraphen stellte, und daher unterscheiden zwischen „Schularbeiten" und „Kompositionen". In ersteren verbiete man dem Anfänger in der Harmonielehre, *solange man sich ausschließlich mit Dreiklängen beschäftigt*, offene wie verdeckte Quinten- und Oktavenparallelen (ebenso wie den übermäßigen Sekundschritt und den Tritonus) *ausnahmslos*, zumal man ja im Satze für gemischten Chor arbeitet. Dieser Zwang tut gut, denn er schult tüchtig, wie allbekannt ist. Bei der Beurteilung von Kompositionen hingegen ist es nun sowohl Sache des Geschmackes als auch — und dies ist nicht zu übersehen, — des musikalischen Ausdruckes, wann und wo selbst eine allgemein verpönte Folge doch „erlaubt", d. h. begründet erscheinen kann.

In folgender Uebersicht der einschlägigen Fälle hoffe ich, ein das Selbstdenken förderndes Hilfsmittel geboten zu haben.

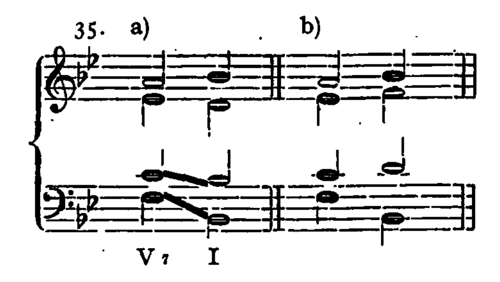
I. Oktavenparallelen.



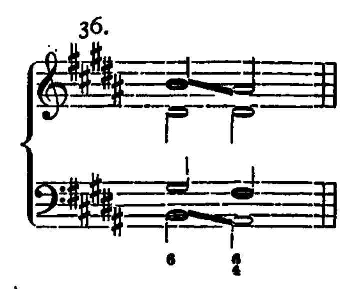
Es handelt sich hier um die sogen. „verdeckte" Oktave, wobei aus einem beliebigen Intervall [hier die Terz F (Baß)—A (Sopran)] in *gleicher* Richtung (also „parallel") nach demselben Tone (hier B) geschritten wird. Da dieser Schritt bei der regelrechten Auflösung des Hauptvierklanges [2] unvermeidlich, ist kein Grund vorhanden, ihn (außer bei den ersten Uebungsarbeiten) ständig zu verbieten. (Höchstens im Vokalsatze; unbedingt nicht im Instrumentalsatze.)

[1] *H. Bellermann* (1832—1903) war *E. A. Grells* (1800—1885) Schüler. Grell verfocht bekanntermaßen die Ansicht, daß die „reine Kunst" (!!) in der Musik nur in der *Vokal*musik zu sehen, dagegen die Instrumentalmusik dieser nicht nur nicht ebenbürtig sei, sondern sogar einen Verfall bedeute.

[2] Der Dominantseptakkord von B dur lautet F A C Es. Wird er nun vierstimmig dargestellt (ohne die Quinte auszulassen), so ergibt sich folgende Lösung (35 a), mit den verdeckten Oktaven zwischen Tenor und Baß. Führt man die



Septime aufwärts, was im Vokalsatze *nicht* empfehlenswert ist, so umgeht man freilich die verdeckte Oktave und erhält dabei die Tonika vollständig, begeht aber hierdurch (durch Aufwärtsführung der Septime) eine Freiheit, die im a cappella-Chorsatze entschieden fehlerhafter ist als im Klaviersatze (wo diese Führung oft vorkommt).



Sogen. „offene" Oktaven (hier zwischen Sopran und Baß) sind stets, sowohl in Außen- als Mittelstimmen unbedingt zu vermeiden. (Im Vokal- wie Instrumentalsatze.)

(Fortsetzung folgt.)

Aus Weimars nachklassischer Zeit.

Der „Neu-Weimar-Verein" und die Stätte seines Wirkens: das Genelli-Zimmer im Goldenen Adler.

Von GUIDO SCHNAUBERT (Weimar).

(Fortsetzung.)

DER ersten denkwürdigen Sitzung bei Liszt auf der Altenburg folgten bald Zusammenkünfte am 20. und 27. Januar sowie am 12. Februar 1855. Die Statutenfrage war das heikle Thema, das die regen Gemüter zumeist beschäftigte. Die Idee, auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft die Genossen zu einem idealen gemeinsamen Zweck in einem Verein zu vereinigen, hatte gezündet und Anklang gefunden, ein jeder trug im besten Eifer und, nebenbei gesagt, auch im Uebereifer das Seine dazu bei, das glorreich begonnene Werk einem gedeihlichen Endziel zuzuführen. Ueber den eigentlichen Zweck des N.W.V. war man sich aber trotzdem doch nicht recht klar. Darüber gingen die Meinungen vielfach weit auseinander, ja es schien fast, als ob man eine Akademie der Künste schaffen wollte. Heftige Debatten wurden hierüber geführt, bis man endlich dahin übereinkam, daß die zu entwerfenden Statuten oder Satzungen alles regeln sollten. Dr. *Richard Pohl* wurde hiermit beauftragt.

Am 20. Februar 1855 weilte *Hector Berlioz* aus Paris in Weimar. Liszts Freundschaft hatte ihn veranlaßt, nach Weimar zu kommen und der von Liszt bewirkten Aufführung seiner Oper „*Benvenuto Cellini*" am Großherzogl. Hoftheater beizuwohnen. Auch der N.W.V. vereinigte die Mitglieder zu Ehren des Gastes zu einem Festessen im Russischen Hof. Mit *Hector Berlioz* erschien der Prof. Dr. *Griepenkeel* aus Braunschweig, der sich namentlich um die Einführung der Berliozschen Musik verdient gemacht hat; ihm hatten sich angeschlossen Dr. *Brendel* aus Leipzig und die Musikdirektoren *Engel* aus Merseburg und *Stade* aus Jena. Eine weihevolle Stimmung lag bei dem Erscheinen der illustren Gäste über der Versammlung, die der Vereinspräsident *Liszt* selber leitete. Da Berlioz des Deutschen nicht mächtig war, wurde er mit einer von *Raff* verfaßten lateinischen Rede bewillkommt. Hierauf folgte der Gesang eines gleichfalls lateinischen Liedes von *Hoffmann v. Fallersleben* und einstimmig gesetzt von *Raff:*

Nostrum desiderium
tandem implevisti:
nobis venit gaudium,
quia tu venisti.

Sicuti coloribus
pingit nobis pictor,
pictor es eximius,
harmoniae victor.

Vivas crescas floreas
hospes Germanorum,
et amicus maneas
Neo-Wimarorum!

Diese eigentümliche, in einem Künstlerkreise etwas gelehrt aussehende Bewillkommungsart gibt Zeugnis davon, wie hoch man die Ehre des Erscheinens Berlioz' im N.W.V. zu schätzen wußte. *Hoffmann v. Fallersleben* verherrlichte darauf Berlioz' Verdienste in einem französisch wieder-

gegebenen Trinkspruche. Die Festrede hielt der Altmeister *Liszt*. Hofschauspieler *Genast* feierte seinerseits Liszt, indem er darauf hinwies, daß, wo es gelte, mit Aufopferung und Selbstverleugnung einem hohen Gegenstand Eingang zu verschaffen, er stets am Platze sei; seinen unausgesetzten Bemühungen sei es gelungen, Verständnis und Genuß der Berliozschen Schöpfungen zu bewirken. Unter heiteren, witzigen und geistreichen Reden, Scherzen und Gesängen verlief die Feier in der angenehmsten Stimmung der Zusammengehörigkeit. Dem Lateinischen und Französischen zum Trotz ließ dann *Peter Cornelius* sein Licht in deutschen Versen leuchten, jede Strophe seines Liedes endete mit den Worten:

„Vor Berlioz nimmt ab Mütze!"

Die Berlioz-Feier hatte zwar die Mitglieder des N.W.V. in aller Eintracht zusammengeführt, — dann aber begann der Kampf um die Statuten in den nächsten Sitzungen aufs neue. *Richard Pohl* legte diese im Entwurfe vor, sie umfassen 10 Paragraphen und tragen als Motto die Worte:

Union nach innen,
Exklusion nach außen.
Fr. Liszt.

Dank wurde ihm für seine mühevolle Arbeit nicht, am allerwenigsten von der Ueberzahl der Liszt-Anhänger, die in ihrem Meister allein ihr geistiges Oberhaupt anerkannten, liebten und verehrten, sich aber in bezug auf den Verein nicht als unabhängige Mitglieder betrachten wollten. So kam es denn im Verlaufe der Statutenberatung zu recht unliebsamen Auseinandersetzungen mit persönlichen gereizten Angriffen, die schließlich dahin führten, daß den Angegriffenen, und das war die literarische Seite, nichts weiter übrig blieb, als aus dem kaum gegründeten Verein wieder auszuscheiden. Viel Köpfe, viel Sinne — viel Licht, viel Schatten! Die erhitzten Gemüter gerieten aneinander, und was nicht ausbleiben konnte — es kam zur Katastrophe. Die Statuten kamen nicht zustande und sind auch, solange der Verein existierte, nicht zustande gekommen. Bis zu seinem Niedergang im Jahre 1867 hat man tatsächlich ohne sie regiert. Das Fehlen einer Vereinsordnung wurde in der Folge allerdings schmerzlich gefühlt. Kein Geringerer als Liszt war zwar der anerkannte permanente Präsident des N.W.V. und *Hoffmann v. Fallersleben*, als sein Stellvertreter, das unverdrossene, belebende Element, um die sich die N.W.V.-Mitglieder in ihren Zusammenkünften scharten. Als jedoch im Mai 1860 Hoffmann sein Amt als Bibliothekar des *Herzogs von Ratibor* in *Corvey* übernommen und Weimar verlassen hatte, als dann auch *Liszt* am 17. August 1861 die Altenburg verließ, um nur als jährlich wiederkehrender *Sommergast* in den Räumen der Hofgärtnerei seinen Aufenthaltsort zu nehmen, da fühlte man deutlich den Mangel einer die inneren Zustände ordnenden Satzung des Vereins; vielfach hat er hart kämpfen müssen, um sich überhaupt zu erhalten. Der *Pohl*sche Entwurf liegt heute noch im Liszt-Museum neben dem Vereinsalbum; die teils witzigen, teils recht bissigen Seitenbemerkungen zu den einzelnen Paragraphen geben einen tiefen Einblick in das Geistesleben des damals bestehenden Vereins, aber sie lassen auch den Kampf erkennen, der während der Statutenberatung gewogt.

Die nächste Folge der erwähnten Sturmessitzung war, daß am 5. März *Joachim Raff* seinen Austritt anmeldete, ihm folgte dann gleich hinterher Dr. *Schade* und Dr. *Pohl*[1]. Der Austritt dieser drei Literaten war tief zu beklagen; dadurch hatte nun das musikalische Element wieder die Oberhand, was im Interesse des Vereins nicht günstig war. An Stelle des ausgetretenen Dr. *Raff* übernahm *Peter Cornelius* die Redaktion der Laterne. Es war dies ein glücklicher Griff, der Dichter-Musiker wußte was aus dem Blatte zu machen. In kleinen, von Cornelius' Hand geschriebenen Oktavheftchen finden sich einige Exemplare der „Laterne" im Album vor, auch Originalbeiträge von *Hans v. Bronsart, Hoffmann, Singer, Genast, Cornelius, Liszt, Rietschel* u. a.

Ein dickes Heft der Laterne in Großfolio, fein säuberlich und kalligraphisch geschrieben, liegt daneben. Der drei ausgeschiedenen Mitglieder wird spöttisch in folgenden Zeilen gedacht:

Preisaufgabe:

„Der Neu-W.-V. will seinen 3 jüngst heimgegangenen Mitgliedern ein Gesamtdenkmal setzen und bestimmt denjenigen Künstler, der die Idee des Vereins am besten in Marmor, Erz oder Lehm auszuführen versteht, 5 Louisdore. Hauptbedingung ist, daß die 3 Heimgegangenen als Grazien, kindlich sich einander umschlingend, aber doch männlich dargestellt werden und zwar in enganliegenden Beinkleidern, in Frack und mit Vatermördern, dermaßen jedoch, daß ein gewisser Ausdruck im Gesicht, Armen und Beinen nicht zu verkennen ist, als ob sie etwas Großes auszuführen bedacht sind. Darüber ist in schwebender Haltung und gleichsam segnend anzubringen der Gott des Mutes und die Göttin der Bescheidenheit."

(Hoffm. v. Fallerslebens Handschrift.)

Ein anderes Inserat lautet:

„Herr Dr. S. . . . wird uns unvergeßlich bleiben."

Der Oberkellner, der Zimmerkellner
und der Küchenjunge.

„Diesen ebenso schönen als wahren Worten seiner Untergebenen kann nur von Herzen beistimmen

Fressel
Gasthofsbesitzer zum russischen Hof."

„Auch *ich* muß diesen schönen Herzensäußerungen meinen verdienten Beifall zollen.

Der Nachtwächter des Karlsplatzbezirkes."

(Hoffm. v. Fallerslebens Handschrift.)

Weiter:

„Da der Neu-W.-V. zum großen Teil aus Tonkünstlern besteht, so hat schon deshalb der *Künstler Thon* die gerechtesten Ansprüche zur Aufnahme in denselben."

(Hans v. Bronsarts Handschrift.)

Aus der Blumenlese der verschiedenen eingegangenen Beiträge seien noch einige hier angeführt:

„Junge Leute, welche Beruf zu dem Amte eines Laternenputzers fühlen, finden Beschäftigung durch die Redaktion d. Bl." (Singers Handschrift.)

„Eine junge Wittwe, ohne weiteres Vermögen als einem Säugling mit bildungsfähigen musikalischen Anlagen wünscht sich an ein Mitglied des namenlosen Clubs zu verehelichen. Adr. unter Zusicherung der strengsten Discretion sub lit. O. W. erb."

Ferner:

„Diejenigen Herren von Neu-Weimar, welche bisher noch keinen Witz zu der Vereins-Laterne beigesteuert haben und sich doch auch gerne bei dieser geistreichen Beleuchtung beteiligen möchten, können derartige Beiträge gegen Erstattung der Abschriftgebühren jederzeit erhalten.

Georg Christoph Lichtenberg
Oberkellner bei der privilegirten Weimar
Mittwochsgesellschaft."

(Hoffm. v. Fallerslebens Handschrift.)

Cornelius läßt sich in einem Beitrag zur Laterne vom 12. November 1855 hören, worin er *Liszts* Verdienste um die Kunst schmälert und geißelt. Es ist ein längeres Gedicht: „Schindlers Betrachtungen über den Toast zu Liszts Geburtstag von Peter Cornelius", dessen letzte Strophe lautet:

„etc. — wenn auch kein Champagnertränker,
So ist doch Schindler der Tonkunstlenker.
Und Sie (wohl Liszt?) werden noch auf Erden
Ein zweiter Schindler werden.
Sehen Sie erst in aller Klarheit — —
Liszt irrt — *Schindler* zeigt Tonwahrheit. — —"

[1] Dieser trat später dem Verein wieder bei. In der Mitgliederliste vom Jahre 1863 findet sich sein Name vor. Im Jahre 1862 wird u. a. Dr. Pohl als zweiter Geschäftsführer genannt.

Da die Beiträge zur Laterne nicht in der Masse eingehen, wie der Redakteur es wünscht, so läßt *Cornelius* darüber klagend sich in folgenden Worten aus:

„Die Redaktion der Laterne hat beschlossen, im Falle künftiger spärlicher Beiträge große leere Spalten zu eröffnen mit der Ueberschrift ‚Zukunftswitze' und bittet dafür die verehrlichen Abonnenten um alles Gelächter der Zukunft. Die daraus entstehenden Prozesse mit dem Kladeratatsch, Puck, Charivarie sollen durch den Ueberschuß der monatlichen Vereinsbeiträge bestritten werden."

Zwei typische Persönlichkeiten der Laterne sind der Herr Kommissionsrat *Göde* und der Herr Oekonomierat *Köthe*. Verschiedene geistreiche Zwiegespräche sind aufgezeichnet. So u. a. läßt sie *Hoffmann v. Fallersleben* schwatzen:

„Köthe: Sagen Sie mir doch gefälligst, mein verehrtester Herr Commissionsrath, was halten *Sie* von der Gesamtkunst?

Göde: Das will ich Sie sagen: Von der Gesamt*kunst* halte ich sehr viel, von den Gesamtkünstlern sehr wenig.

Köthe: Wer mag denn wohl den gescheiden Gedanken gehabt haben, den *Herder* dahin zu stellen, wo er steht?

Göde: Den kann nur ein Hofrath gehabt haben.

Köthe: Wie so, Herr Commissionsrath?

Göde: Das will ich Sie sagen, Herr Oeconomierath. Die Hofräthe unseres Landes sind die Repräsendanten der Kunst, wollen wenigstens dafür gelten.

Köthe: Ja. — Die alten waren es — Schiller war es.

Göde: Die heutigen sind es auch, aber sie führen nur die Firma fort.

Köthe: Es ist aber doch im allgemeinen viel Kunstsinn bei uns?

Göde: Freilich — auch der hochlöbliche Magistrat macht in Kunst.

Köthe: Weiter sorgt er für Erhaltung der Kunstdenkmäler. Wie vortrefflich ist z. B. jetzt bei der rauhen Witterung der Neptun auf dem Markte gegen Frost und Kälte geschützt.

Göde: Wissen Sie auch, warum der Neptun mit seinem goldenen Dreizack den Kopf frei behalten hat?

Köthe: Nein — mein Verehrtester.

Göde: Das will ich Sie sagen: Wenn Füße und Leib warm sind, dann ist der ganze Mensch gesund.

Köthe: Ob das auch wohl von einem Hofrath ausgeht?

Göde: Möglich — es sitzt wenigstens einer im Stadtrath.

Köthe: Wie mag's denn wohl kommen, daß Se. Königl. Hoheit immer *alle* Hofräthe um Rath fragt?

Göde: Das will ich Sie sagen: Er denkt, daß Einer doch nichts weiß.

Köthe: Warum mag denn nun Liszt wohl so beliebt sein bei Hofe — mehr als die anderen?

Göde: Nun — der Hof denkt, Liszt ist auch *ohne* ihn noch Etwas, die anderen sind aber nur *durch* den Hof Etwas.

etc. etc.

Köthe: Nun noch eine Frage, mein verehrtester Herr Commissionsrath. Ich habe schon lange darüber nachgedacht, woher es denn wohl komme, daß die Besen hier in Weimar keine Stiele haben?

Göde: Mein verehrtester Herr Oeconomierath, das will ich Sie sagen: Hier in Weimar gibt es *nur* in der Natur *Stiele*, bei Aepfeln, Birnen, Zwetschen und dergl., aber *nicht* in der *Kunst*. Sehen Sie sich einmal das Zuchthaus an — ist das Stiel? Das Theater — ist das Stiel? — Das Rathaus — ist das Stiel? Goethes Wohnhaus — ist das Stiel? Und nun gar Goethe's Gartenhaus! ist das Stiel? Ich habe die Ehre, mich Ihnen bestens zu empfehlen — ich gehe in die Mittwochsgesellschaft.

Köthe: Und ich habe die Ehre mich Ihnen gleichsam zu empfehlen — ich gehe in die Erholung."

Zu diesem Zwiegespräche sei das Folgende bemerkt: Die Spitze des Gespräches richtete sich gegen die gebildeten und gelehrten Kreise Weimars, die den Bestrebungen des N.W.V. wenn auch nicht feindselig, aber doch kühl gegenüberstanden. Dazu gehörten außer der oben erwähnten Mittwochsgesellschaft der „Mandarinentisch" in der Erholung, an dem sich die höheren Staatsbeamten, ältere Offiziere und sonstige distinguierte Herren der weimarischen



Handschriften berühmter Musiker: Franz Liszt. Anfang des Vereinsliedes für den Neu-Weimar-Verein.
Aus dem „Liszt"-Museum in Weimar.

Gesellschaft zum regelmäßigen Abendverkehr einfanden. Dann aber auch gegen diejenigen Herren, die allabendlich im Stadthause verkehrten. Zu diesen gehörten neben dem Bürgermeister Bock die Schriftsteller *Heinrich* und Maler *Franz*, *Gebr. Jäde*, Dr. *Richard* und *Robert Keil*, Dr. *Brehme* sowie die Dichter *Alexander Rost* und *Müller von der Werra* u. a. an.

Ueber den N.W.V. selbst läßt sich in einem Gespräche eines Fremden mit den Herren Kommissions- und Oekonomieräten Göde und Köthe dieser also vernehmen:

„Wissen Sie denn etwas von Neu-Weimar?

„Fremder: Was den Zweck und die innere Verfassung des Vereins betrifft, so habe ich nichts in Erfahrung gebracht, denn in Gegenwart von Gästen darf nichts der Art vorkommen. Es scheint aber, daß es eine Gesellschaft von Lichtfreunden ist mit sozialen Tendenzen, nämlich gesellig sich zu belehren und zu ergötzen. Sie hatte demnach ein *mündliches* Blatt gegründet ‚Die Laterne' wozu Jedes mündlich seinen Beitrag liefern konnte, lang und kurz in gebundener und ungebundener Rede, meist luftig, witzig, geistreich, wie es eben der Stoff verlangt und zwar auf allen Gebieten des Wissens und Könnens."

Manches Hübsche könnte aus den zerstreut daliegenden Blättern der Laterne-Beiträge noch angeführt werden, aber es würde doch hier zu weit führen. Bis zum 5. Nov. hatte *Cornelius* die Redaktion des Witzblattes, am genannten Tag übernahm sie Dr. *Joseph Rank;* auch *Hoffmann v. Fallersleben* griff bei seiner Rückkehr aus München im Oktober 1856 tätig mit ein.

Trotzdem nun Berlioz' Anwesenheit im N.W.V. die Mitglieder zu einem engeren Zusammensein geführt hatte, so war doch durch die mißlungene Statutenberatung und den Austritt der drei, sonst recht beliebten Literaten aus dem Verein eine arge Mißstimmung herbeigeführt worden. Einige Wochen lang fand keine Sitzung statt. Das Vorkommnis erregte natürlich das größte Gaudium im Lager der Feinde, und in schlechten Witzen, boshaften Bemerkungen wurde es der Oeffentlichkeit in dem Pansaschen Tageblättchen „Deutschland" vermeldet. In spöttischer Weise läßt sich die von der Mittwochsgesellschaft redigierte „Glocke" hierüber vernehmen; in Anspielung auf den Neu-Weimar-Verein singt sie:

„Vorzuziehen bin ich *alte* ohne alle Frage der *jungen*,
Denn mich hat ein großer Dichter zu Lust und Klage geschwungen,
Höheres Lied ist keinem noch, wie kühn er's wage, gelungen,
Bin seit Jahren übersetzt in fremdeste Sprachen und Zungen,
Werde von Tausenden schon längst und noch alle Tage gesungen,
Du Neu-Weimar-Glöckchen bist schon beim neunten Schlag zersprungen!"

Der Verein war aber denn doch lebensfähiger. So brachte der 19. März 1855 die Mitglieder wieder zusammen; man feierte *Joseph Ranks* Geburtstag im „Russischen Hof", d. h. da im Kalender gerade der 19. März als Josephstag verzeichnet war, so verherrlichte *Hoffmann v. Fallersleben* den Namensträger poetisch im Vergleich mit dem biblischen Joseph als Zimmermann. *Liszt* belohnte den gelungenen Scherz mit einigen Flaschen Champagner. — Trotzdem war es nicht zu verkennen, daß die anfänglich hochgehende Begeisterung für den N.W.V. doch merklich nachgelassen hatte. Neue Mitglieder meldeten sich nicht weiter, und die bestimmten Montagssitzungen ließen bezüglich ihres Besuches manches zu wünschen übrig. Das geht aus einem Beschlusse hervor, wonach, wer die Sitzung nicht besucht oder wer erst nach 1/2 10 Uhr daran teilnimmt, 5 Silbergroschen Strafe in die Vereinskasse zu entrichten hat. — Die Zusammenkünfte fanden dann in den Sommermonaten im blauen Zimmer des Schießhauses statt, ab und zu kam man aber auch im Hotel „Russischer Hof", im „Elefant" und im „Erbprinzen" zusammen, denn an ein bestimmtes Lokal hatte man sich bis dahin noch nicht gebunden, liebte vielmehr das Wandern, was ja auch in der Natur der Mitglieder lag.

Nachdem im April und Mai die beiden Schriftsteller und Hofräte *Saphir* und *Hackländer* bei Liszt und dem N.W.V. ihre Besuche gemacht, traf Anfang Juni 1855 auch der Schöpfer der Dichtergruppe am Theater, Bildhauer *Ernst Rietschel*, in Weimar ein. Rietschel kam, um sich nochmals den Platz für das Goethe-Schiller-Denkmal anzusehen und mit dem Denkmalskomitee Rücksprache zu nehmen. Es wirft ein eigentümliches Licht auf das Komitee, daß man den verdienten Künstler ignorierte. *Hoffmann v. Fallersleben* schreibt hierüber (Mein Leben, Bd. VI): „Es verdroß mich, daß sich niemand vom Komitee um den Künstler weiter bekümmerte. Da meinte ich, wir wollen ihm wenigstens ein Zeichen unserer Liebe und Verehrung geben. Meine Freunde waren einverstanden: der Neu-Weimar-Verein veranstaltete *Rietscheln* zu Ehren ein Festessen, mehrere Nichtmitglieder beteiligten sich, und am 9. Juni fand unsere Festlichkeit statt, im Russischen Hofe." Dabei verherrlichte Hoffmann den Meister im Hinblick auf das große von ihm zu schaffende Werk in poetischen Versen, deren Endstrophen lauten:

„Gesegnet der Künstler, der das schuf,
Dem die Kunst geworden ein heil'ger Beruf,
Der immer sinnet und dichtet und ringt,
Bis er ein unsterbliches Werk vollbringt!

So wird sein Geist durch seine Hand
Noch Größeres schaffen fürs Vaterland,
Er wird in Schiller und Goethe nach Jahren
Sich mächtiger, prächtiger offenbaren.

Und was heute nur ein Glöckelein
In unserm kleinen Neuweimarverein,
Wird dann die Susanna von Erfurt sein:
Bim, bam, bum
In sempiternum!
Trotz materieller Philister Gequitschel
Hoch lebe die Kunst, hoch Meister Rietschel!"

Diese beiden letzten Zeilen waren ein Seitenhieb auf die Mittwochsgesellschaft im „Elefanten" und hatten auch eine unliebsame Auseinandersetzung Hoffmanns mit dem Verlagsbuchhändler *Böhlau* zur Folge. Dieser gehörte der Mittwochsgesellschaft an und sollte das Gedicht in das Weimarische Sonntagsblatt aufnehmen, was er aber wegen des Ausdruckes „Gequitschel" nicht tat. Die Folge davon war, daß Hoffmann keine Beiträge mehr für das von *Joseph Rank* redigierte Sonntagsblatt lieferte. Rank bekam es dann auch satt, und unter der Leitung „der Hofräte" (Mittwochsgesellschaft) ging das Blatt 1857 auch glücklich ein. Man sieht auch hieraus wieder, daß unter den Geistesgrößen Weimars unausgesetzt Kampf und Meinungsverschiedenheiten herrschten, ohne die es einmal nicht abging.

Ueber das Rietschel-Fest erzählt nun Hoffmann weiter: „Rietschel war sehr überrascht und bis zu Tränen gerührt und dankte mir herzlichst. ‚Ja, sagte er, und das Bim bam bum erinnert mich lebhaft an meine Kindheit: wie manchmal habe ich als kleiner Junge für meinen Vater die Betglocke ziehen müssen!' Solche Anspielung hatte ich natürlich nicht beabsichtigen können, da ich eben erst erfuhr, daß Rietschel der Sohn eines Küsters war und seine Kindheit im elterlichen Hause auf dem Dorfe Pillnitz bei Dresden verlebte.

Es war ein schöner Abend, der gefeierte Künstler mußte sich bald überzeugen, wie rein und innig unsere Liebe und Verehrung für ihn und seine Leistungen war. Er wollte allen Dank sagen, er kam aber nicht dazu, denn er meinte, er könne nun einmal nicht öffentlich reden, und so übernahm ich es, in wenigen scherzhaften Versen für ihn zu danken.

Rietschel verweilte noch einige Tage in Weimar. Ich hätte ihn gerne noch einmal gesprochen, aber er war dermaßen in Anspruch genommen, daß mein Wunsch unerfüllt blieb. Am 12. Juni erhielt ich folgende Zeilen von ihm:

Hochverehrter Herr!

Ich wollte heute zu Ihnen kommen und Lebewohl sagen, doch war mirs nicht möglich. Ich hoffte Sie Mittags bei der Fürstin[1] zu finden, und obwohl in Ihrer Nähe, mußte ich eilen, da ich zur Frau Großfürstin zum Diner befohlen war, und heut Abend zum Großherzog.

Ich reise morgen ab, und sehe Sie daher nicht wieder, und so wollte ich Ihnen nur aussprechen, wie sehr es mich gefreut, Ihre persönliche Bekanntschaft gemacht zu haben, und hoffen darf, daß Sie mir freundlich gesinnt bleiben.

Ich muß leider auf die Toaste jetzt verzichten, doch behalte ich mir den Anspruch darauf vor.

Obwohl Sie von dem, was Sie mir zu Ehren gesagt haben, neun Zehntel nicht verantworten können, was meinen ungelenken Mund nur noch fester verschloß, da man sich solcher Ehren nicht würdig fühlen kann, und sie abzulehnen soviel Geist, Witz und Entschlossenheit wie Sie haben muß, so mag es nun wie Eitelkeit scheinen oder nicht, seyn oder nicht seyn — ich möchte die Toaste doch haben, und Sie schicken mir solche, wenn ich Ihrer Frau Gemahlin den Lessing[2] schicke.

Leben Sie recht wohl und behalten in freundlichem Andenken

V. H. Ihren sehr ergebenen
d. 12. Juni 1855. E. Rietschel."

---

[1] Fürstin Wittgenstein.
[2] Die Statuette Lessings, von Rietschel gefertigt, erhielt Hoffmann durch „Freund" Liszt am 1. Juli 1855 von ersterer zugeeignet.

Später — 4. September 1857 — war Rietschel zur Enthüllung der Dichtergruppe wieder in Weimar anwesend; davon wird später noch die Rede sein. —

So verlief für den N.W.V. der Sommer 1855 in ruhiger, doch anregender Weise. *Hoffmann* im Verein mit *Cornelius* brachte immer neues Leben in die Vereinsabende, jener durch seinen Liedermund, der Dichter-Komponist durch seine Artikel in der Laterne. In der Sitzung am 2. Juli bescherte *Hoffmann* dem Verein sein „*Vereinslied*" und *Liszt* hatte hierzu die entsprechende Komposition gestiftet. Die Komposition, von der die ersten Takte im Faksimile diesem Aufsatz beigegeben sind, ist im Liszt-Museum aufbewahrt. Das Lied lautet:

„Frisch auf zu neuem Leben,]
Den Frühling in der Brust!
Ein neues freies Streben
Ist Männermut und Lust.
Der Himmel steht uns offen,
Das Spiel ist unverhüllt;
Da lohnt sich schon das Hoffen,
Und wird es nie erfüllt.
Trinkt aus! Schenkt ein!
So soll es sein
Für jeden allein,
Für all' im Verein!
So soll es sein!
Anders nimmer
Trotz Philistergeschrei!
Heut' und immer!
Es bleibt dabei!

Wir freuen uns am Alten,
Was herrlich sich erweist,
Doch Neues zu gestalten
Treibt mächtig uns der Geist.
Das Stillstehn ist zu Ende,
Die Rücksicht liegt im Grab,
Wir nehmen in die Hände
Getrost den Fortschrittsstab.
Trinkt aus! Schenkt ein! usw.

Ihr sollt uns Dank nicht zollen
Mit einem Lorbeerreis!
Nein, *daß wir etwas wollen*
Ist unser Ziel und Preis.
Was wir in Kunst und Leben
Als wahr und schön erkannt,
Das bleibet unser Streben
Bis an des Grabes Rand.
Trinkt aus! Schenkt ein!"

Die schönen Gedanken, die Hoffmann in diese Zeilen hineingelegt hat, die Hoffnungen, die darinnen ausgesprochen sind, sollten sich leider nicht so verwirklichen, wie es der Dichter gewünscht hat. Nur wenige Jahre — und das Lied wurde mit dem Verein zu Grabe getragen, denn mit dem Fort- und Dahingang der geistigen Größen schwand auch die Bedeutsamkeit vom N.W.V.

Zur Notiz. Auf Seite 11 (Heft 1) unten ist zu lesen *Stichling*, nicht Stähling. Zur Anmerkung auf Seite 12: *Chelard* ist nicht 1867 gestorben, sondern 1861. Er wurde 1852 pensioniert. Seite 16 unten ist zu lesen Sixtus *Thon*. — Zu den Deutungen des „Neu-Weimar-Vereins" sei noch die von Liszt nachgetragen: „N(ur) W(eihe) V(ereint)".

(Fortsetzung folgt.)

Berliner Konzertrundschau.

Unsere „einheimischen" *Kammermusikgenossenschaften*, die in voriger Saison eine vielversprechende Tätigkeit begannen, scheinen vom Glück nicht begünstigt zu sein. *Marteau* und *Ernst von Dohnanyi* beschränken sich auf Sonaten- und Solo-Abende, von den Trios und Quartetten in Gemeinschaft mit *Hugo Becker* verlautet vorläufig gar nichts. Gleichfalls entschlafen sind bedauerlicherweise die Trio-Abende von *da Motta*, *Wittenberg* und *Hekking*. Auf diesem Gebiete sind wir bezüglich Aufsehen erregender Leistungen offenbar auf auswärtige Unternehmungen angewiesen. Als erste stellte sich das neugegründete „Frankfurter Streichquartett" der Herren *Hans Lange*, *Herm. Schmidt*, *Ferdinand Küchler* und *Aloys Bieger* mit durchschlagendem Erfolge vor. Die vier ganz ausgezeichneten Künstler brachten als Neuheit das Streichquartett in Es dur, op. 109 von *Max Reger* mit, das wenige Tage vorher durch dieselben Herren in Frankfurt seine Uraufführung erlebte. Das natürlich von Schwierigkeiten strotzende Werk gelangte beinahe zu idealer Wiedergabe und übte auf die zahlreichen Zuhörer, unter denen sich viele bekannte musikalische Größen befanden, einen tiefen Eindruck aus. In Reger steckt entschieden mehr, als nur höchste kontrapunktische Kunst, die ihm ja nie bestritten wurde. In diesem Quartett zeigt er sich sogar mit Vorliebe von melodiöser Seite. Auf ein beim ersten Hören nicht leicht verständliches, aber stets spannendes Allegro folgt ein sehr pikantes und witziges Presto, diesem ein herrliches, gesangreiches Larghetto, während eine sehr komplizierte Fuge über ein etwa „im Volkston" zu nennendes Thema (allerdings etwas trivial!) das ganze Werk zu sehr effektvollem Schluß führt. Nach so glänzendem Debüt werden die Frankfurter Künstler hier immer mit Freuden willkommen geheißen werden. — Von großem Erfolge soll auch eine aus früheren Jahren stammende Sonate von Reger begleitet gewesen sein, die er selbst mit dem bekannten trefflichen Altonaer Cellisten *Heinrich Kruse* hier erstmalig spielte. Ein Berliner Referent kann günstigsten Falles nur einem Drittel aller Konzerte beiwohnen, daher war ich auch verhindert, den von Dr. *Karl Grunsky* gegebenen musikalischen Vortragsabend zu besuchen. Vielleicht wäre mein Urteil günstiger ausgefallen, als die mir zu Gesicht und Gehör gekommenen Urteile.

Unter Leitung von *Franz Mikorey* hörte ich eine Aufführung der fünften Symphonie von Beethoven. Ich gestehe, von der Leistungsfähigkeit des „Blüthner-Orchesters", das wieder mutig den Kampf ums Dasein aufgenommen hat, noch nie so überzeugt worden zu sein, wie bei dieser Gelegenheit. Daß das Orchester in einigen Blas- und Streichinstrumenten nicht völlig auf der Höhe steht, gebe ich zu; das kann verbessert werden. Als Ganzes bewährte es sich vorzüglich. Mikorey spornte es gewaltig an und zwang ihm seine oft sogar sehr eigentümliche Auffassung auf. Mich mit dieser einverstanden erklären kann ich aber nur bei vereinzelten Stellen. Obgleich ich selbst zu den größten Befürwortern subjektivster Darbietungen gehöre, bin ich genötigt, viele der Mikoreyschen Nuancen als zu willkürlich und unbegründet zurückzuweisen. So auch das durchgehends übertriebene Hervorheben der Mittelstimmen, die zu häufige Verdoppelung der Bläser, vor allem der Hörner etc. Ebenso gehen die Tempomodifikationen oft über die noch so weit gezogene Grenze beträchtlich hinaus. Könnte Mikorey sich zu Mäßigungen entschließen, dann würde er sicherlich zu den hervorragendsten und interessantesten Dirigenten zu zählen sein, denn er gestaltet aus dem Inneren heraus und vereint damit Kenntnis dessen, was Effekt macht. Zu vergleichenden Betrachtungen geben die Konzerte des Blüthner-Orchesters reichlich Veranlassung, da Gastdirigenten hier zu den wöchentlichen Attraktionen gehören. Als hervorragend sicherer und zuverlässiger Führer erwies sich dabei *Fritz Volbach*, der u. a. auch durch seine hier zum erstenmal gespielte h moll-Symphonie die Aufmerksamkeit auf sein umfangreiches Können lenkte. Der schon von voriger Saison in Berlin bekannte *Joseph Frischen* bewährte in Tschaikowskys sechster Symphonie von neuem seine schon hervorgehobene Routine, wenn er auch nicht nötig hätte, im dritten Satze (Marsch) jedes Viertel anzugeben, sondern lieber ein ruhiges alla breve schlagen sollte. Als Solistin wirkte in seinem Konzert die Pianistin *Augusta Cottlow* mit, die Liszts A dur-Konzert sehr korrekt, aber ohne die erforderliche Kraft spielte. Aehnlich verhält es sich mit *Rudolph Ganz*, der Zartheit und Eleganz selbst da anwendet, wo Größe des Tones am Platze wäre. Am vorteilhaftesten kam er natürlich im Chopinschen e moll-Konzert weg. Im Gegensatz dazu erfreute *Konrad Ansorge* seine Verehrer durch die gesunde Kraft, die er in einem umfangreichen Beethoven-Programm sich ausleben ließ.

Der hier noch wenig bekannte *David Sapirstein* imponierte in erster Reihe durch seine geradezu faszinierende Technik, in der er jetzt schon den beliebtesten Virtuosen ebenbürtig ist. Er übertrifft viele jedoch durch einen sehr musikalischen Vortrag, der allerdings noch nicht so recht aus dem Innern zu kommen scheint, sondern den Einfluß des Lehrers verrät. Das ist aber kein Fehler, beweist diese Eigenschaft doch nur, daß die Lehren auf fruchtbaren Boden fielen, und da die Lehren bezüglich der Auffassung gute gewesen sind, so ist anzunehmen, daß Sapirstein sich nach und nach zu imposanter Höhe aufschwingen wird, sobald sein starkes Talent zu vollem Bewußtsein erwacht ist. Einen großen Erfolg errang auch der russische Pianist *Joseph Lhévinne*, ein Schüler Safonoffs. Nicht minder glücklich war die junge Geigerin *Nicoline Zedeler*, die seit ihrem vorjährigen Auftreten sich unglaublich entwickelt hat. Sie spielt mit staunenswerter Ruhe und Sicherheit. Der Ton klingt immer gesangvoll und rein, die Phrasierung läßt feinstes künstlerisches Empfinden erkennen. Zweifellos steht ihr eine brillante Laufbahn bevor. Mit einem auserlesenen Programm verabschiedete sich *Theodore Spiering* vor Antritt seiner Amerikareise. Wie schon mitgeteilt, wird er als erster Konzertmeister der New Yorker Philharmonischen

Gesellschaft unter Gustav Mahler wirken. Er spielte Konzerte von Bach und Beethoven und die Fantasie op. 131 von Schumann. Auch die Altistin *Tilly Koenen* wandert übers Meer. Ihre herrliche Stimme und Kunstfertigkeit sind ohne weiteres zuzugeben. Ihr Vortrag ist aber nicht frei von Irrtümern und Geschmacklosigkeiten. Eine schlimme Konkurrenz ist ihr in *Paula Weinbaum* erstanden, die sie in bezug auf den Vortrag in den Schatten stellt, stimmlich ihr mindestens gleichwertig ist. Sie ist berufen, in vorderster Reihe zu marschieren. Eine andere Altistin, *Maria Freund*, interessiert hauptsächlich durch ihre äußerst intelligente Auffassung, doch hält sie ihre Vorträge wohl zu viel im Konversationston. Aber sie ist eine Individualität, die eigenes zu sagen hat, während *Martha Stapelfeld* nur Sängerin bleibt. Noch unentschieden ist, ob die Sopranistin *Adele Umling* sich zur Künstlerin entwickeln wird. Stimme und Talent hat sie. Bei *Marie Louise Debogis* aus Paris, die mit Dr. *Otto Neitzel* konzertierte, finde ich alles zu erkünstelt und auf äußeren Effekt berechnet. Ihr heller Sopran ist vorzüglich geschult. Zu interessieren wußte schließlich der Baritonist *Eduard Erhard* vom Hamburger Stadttheater. Seine Stimme ist etwas spröde, aber er beherrscht sie. Er ist ein hervorragender Lieder-Interpret. Leider ist die Intonation nicht durchgehends rein, gegen seine vielen Vorzüge fällt dieser Umstand nicht zu schwer ins Gewicht. **Artur Laser.**



Braunschweig. Das *Hoftheater* zeigt diesmal in seinem künstlerischen Bestande einschneidende Veränderungen; abgesehen davon, daß in Direktor *Adler*, dem langjährigen Regisseur des Königl. Schauspielhauses zu Berlin, ein vorzüglicher Vorstand für das Schauspiel gewonnen wurde, erhielten wir für Frl. *Kurt*, die einem Ruf an die Hofoper zu Berlin folgte, in Frl. *Englerth* aus Bern vollwertigen Ersatz. Den letzten Winter litten wir unter der Heldentenornot. Herr *Hagen*, der frühere Heldentenor der Münchener Hofoper, ein geborener Braunschweiger, erringt mit jedem Auftreten größeren Erfolg. Als zweiter Bariton fungiert nunmehr Herr *Disraeli* (ein Großneffe des bekannten englischen Premierministers Beaconsfield); auch der lyrische Tenor Herr *Cronberger* soll durch einen talentvollen Anfänger, Herrn *Dornut* aus Dresden, entlastet werden. Der Chordirektor *Tonihoff* ging als Kapellmeister mit nach Erfurt, der bisherige Solorepetitor *Hohlfeld* rückte in dessen und Herr *Epstein* vom Stadttheater zu Nürnberg in seine Stelle ein. Erfreulich war die Wiedergabe der jüngsten Oper unseres Mitbürgers *Hans Sommer*: „Riquet mit dem Schopf", dessen Märchenstoff ihm *E. König* nach „Riquet à la houppe" von Ch. Gerrault zuschnitt. Der Komponist bringt uns dem Stoff näher als der Dichter, denn er versetzt durch die Orchester-Einleitungen den Hörer in eine gehobene, poetische Stimmung, verbindet als überzeugungstreuer Wagnerianer die Motive in geistreicher Weise, vertieft die Vorgänge auf der Bühne und steigert seine Tonsprache am Schluß zu ergreifenden Wirkungen. Direktor *Frederigk* und Hofkapellmeister *Riedel* hatten das Werk unter den Augen des Komponisten gewissenhaft vorbereitet, die Damen Lautenbacher und Knoch, die Herren Spieß, Cronberger, Grahl und Jellouschegg verhalfen ihm durch ihre vorzüglichen Leistungen zu großem Erfolge. — Als nächste Neuheit erhalten wir „Tosca" von *Puccini* und als Uraufführung „Die Pußtanachtigall", Roman aus dem Künstlerleben, Dichtung von *H. Bethge*, Musik von *Mattausch*.

Ernst Stier.

Mannheim. Die *Konzertsaison* hat das *Hoftheaterorchester* mit der ersten musikalischen Akademie, die *Artur Bodansky*, der neue Kapellmeister, leitete, eröffnet. Sie war den Klassikern gewidmet und mit Haydns I., Mozarts Es dur-Konzert, Bachs Ciaconna, die Thibaud (Paris) schön und abgeklärt spielte, und Beethovens VII. inhaltlich und stilistisch einheitlich angeordnet. Bodansky hatte mit Beethoven ziemlichen künstlerischen Erfolg, stand aber Haydn fremd gegenüber. — Die *Hochschule für Musik* hat ihre öffentliche Wirksamkeit mit einem Liederabend eröffnet, den Hans Schröder, der neue Lehrer für Gesang, unter Mitwirkung des Pianisten Alfred Höhn (Frankfurt) bestritten. Schröder fesselte durch vornehme und technisch wie inhaltlich klar gestaltende Art des Vortrags, Höhn durch bemerkenswerte Technik und offensichtiges musikalisches Feingefühl. — Das *Hoftheater* hat den Wildschütz neueinstudiert gegeben und sonst, teilweise mit neuen Besetzungen, Wiederholungen gebracht. Von außerordentlichem Erfolge begleitet war die erste Matinee, die Beethoven mit der Prometheusmusik und einigen von Frau Hafgren-Waag gesungenen schottischen Liedern und durch eine Ansprache des Intendanten feierte. Eine Bereicherung erhielt das Theaterleben durch das „Neue Operettentheater", das unter der Direktion *Amalfis* steht und bis jetzt durch operettengerechte Darstellung, vor allem die von Jarnos musikalisch sehr hübscher Försterchristel, von sich reden gemacht hat. *H.*

Nürnberg. Auch hier hat der Plan bestanden, wie anderwärts ein *städtisches* Orchester zu gründen, er scheiterte aber an den Zweifeln der Mehrheit des Magistrats, man würde mit dem von der Kommission ausgerechneten Zuschuß nicht auskommen; immerhin scheint das Projekt noch nicht ganz tot zu sein, da die Zweifler rein gefühlsmäßig, ohne Zahlen und Statistik, ihre Ablehnung „begründeten" und mit neuem ausführlicherem Material der Freunde des Planes vielleicht noch bekehrt werden. Im Konzert des „Philharmonischen Vereins" sang *Ludwig Heß* die Saison ein, wie er auch die vorige zu einem versöhnenden Ende geführt hatte, als er das trostlos hohle Mysterium „Totentanz" von Woyrsch noch erträglich zu machen verstand. Diesmal sang er die „Glockenlieder" von *M. Schillings*. Die Kompositionen sind als von einem Manne geschrieben, der auf der Höhe seiner Zeit über alle Mittel des Ausdrucks verfügt, wohl zu respektieren; als spezifische Orchesterlieder sind sie technisch geradezu vollendet, jeder Ton der Gesangsstimme klingt — aber Wärme und seelische Bedeutung werden sie nicht geben können; ihr Weg ist vom Verstand zum Verstand. Heß sang auch zwei Orchesterlieder eigener Komposition: „Liebe", auf einen Byronschen Text, ist ein wohllautender lyrischer Erguß in edlen großen Linien; es verlor durch die kalte und unordentliche Führung des Orchesters den größten Teil der Wirkung. Das zweite Lied „Don Fadrique" (C. F. Meyer) darf unbedenklich ein bedeutendes, in glücklichster Stunde konzipiertes Meisterstückchen genannt werden. Wolfs „Rattenfänger", das rassigste deutsche Lied, wurde da capo verlangt. Man feierte Heß als Sänger und Komponisten in Formen, die für Nürnberg ungewohnt sind. — An der *Oper* kann man rechte Freude haben; die ungesunde Doppelherrschaft: Wagner und die Operette! ist verdrängt, die deutsche *Spieloper* wird hübsch gepflegt, was wohl dadurch bedingt, aber auch um so erfreulicher ist, daß hiefür hervorragend brauchbare Bariton Kräfte vorhanden sind, insbesondere der neuengagierte Bariton *Bara* und die vielseitige *Katharina Garden*. Die letztere darf als kommende Größe bezeichnet werden: eine schöne, überall gleiche nasal gebildete Stimme behandelt sie mit ausgezeichnetem Geschmack; Fleiß und Sicherheit bekundet ihr Spiel und das für die Verhältnisse des Theatergesangs beachtenswert notengetreue Singen. (Ueber das Gastspiel von Caruso als Herzog in „Rigoletto" wurde schon in voriger Nummer berichtet. Red.)

Dr. *Hans Deinhart.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Wie es heißt, soll die Uraufführung von *Richard Straußens* neuer Oper am Berliner Königl. Opernhause stattfinden und zwar noch in dieser Saison. Bestätigung bleibt abzuwarten.

— Das Kgl. Hoftheater in *München* kündigt an Novitäten und Neu-Einstudierungen für die Saison an: Sonnwendglut von Schilling-Ziemssen. Im November: Maja, Oper von Adolf Vogl; Susannens Geheimnis (Uraufführung), Intermezzo von Wolf-Ferrari. Djamileh, Oper in einem Akt von Bizet. Gute Nacht, Herr Pantalon, Oper von Grisar (Einakter-Abend). Im Dezember: Benvenuto Cellini von Berlioz. Jessonda von Spohr. 1910: Im Januar: Madame Butterfly von Puccini. Die Rose vom Liebesgarten von Pfitzner. Im Februar: Der Bettelstudent von Millöcker (Karnevalsvorstellung). La Traviata von Verdi. Im März: Der arme Heinrich von Pfitzner. Im April: Iphigenie auf Tauris von Gluck. Die Maienkönigin. Abu Hassan von Weber. Versiegelt von Leo Blech (Einakterabend). Im Mai: Templer und Jüdin von Marschner.

— Die Hoftheater von *Hannover* und *Kassel* haben Paers komische Oper „Der Herr Kapellmeister" in der Neubearbeitung von Dr. Kleefeld und Brennert zur Aufführung erworben.

— Das Herzogl. Hoftheater in *Dessau* sieht an Novitäten vor: „Tannhäuser" in der Pariser Bearbeitung, „Der Cid" von P. Cornelius, „Ingwelde" von M. Schillings, „Tiefland" von E. d'Albert, die drei einaktigen komischen Opern „Die Maienkönigin", „Bastien und Bastienne" von Mozart und „Die Magd als Herrin" von Pergolese, alle Opern zum erstenmal in Dessau. Sodann als Uraufführung: „Der König von Samarkand", Oper in zwei Aufzügen von *F. Mikorey*.

— *Peter Cornelius'* komische Oper „Der Barbier von Bagdad" ist an der *Wiener* Hofoper am 4. Oktober unter *Felix Weingartner* nach der wiederhergestellten Originalpartitur aufgeführt worden. Die Aufnahme war in jeder Beziehung eine glänzende und auch die Presse begrüßte einstimmig die Wiederherstellung der Originalinstrumentation, durch die das Werk erst recht zu verstehen ist.

— *Siegfried Wagners* neue Oper „Banadietrich" soll diesmal nicht in Hamburg, sondern in Karlsruhe ihre Uraufführung erleben, und zwar gegen Weihnachten.

— „Das kluge Felleisen", ein komisches Singspiel von Richard Schott, Musik von *Waldemar Wendland*, hat im Stadttheater zu Magdeburg die Uraufführung erlebt.

— *Leo Falls* Operette „Die geschiedene Frau" hat die erste Aufführung im Alten Stadttheater zu *Leipzig* erlebt. Das Walzerduett „Kind, du kannst tanzen" wurde mehrmals da capo begehrt.

— Der Gemeinderat von *Antwerpen* hat den Direktoren der *flämischen* Oper durch eine Subvention von 60000 Francs es ermöglicht, auch in diesem Jahre Opernvorstellungen in flämischer Sprache in Antwerpen zu veranstalten.

— Eine bisher unbekannte Oper von *Rossini* „Signor Kruschino" hat ihre erste Aufführung in *Turin* erlebt.

— Für die Abonnementskonzerte der *Stuttgarter* Hofkapelle unter *Max Schillings* sind neben den Werken der alten Meister folgende für die Saison vorgesehen: Beethoven: Arie des Florestan aus der Oper „Leonore" in Urform (zum erstenmal). Bruckner: VIII. Symphonie. Richard Strauß: Tod und Verklärung. Tschaikowsky: Symphonie pathétique. Wagner: Kaisermarsch, Bacchanale aus „Tannhäuser" in der Pariser Bearbeitung. Als Neuaufführungen für Stuttgart sind in Aussicht genommen: Braunfels: Symphonische Variationen über ein französisches Kinderlied. Jaques-Dalcroze: Violinkonzert (Uraufführung). Dvořák: Mittagshexe. Hermann Götz: Klavierkonzert. S. de Lange: Scherzo. Gustav Mahler: II. Symphonie (c moll) für Orchester, Chor und Soli. Hans Pfitzner: Vorspiel zum „Fest auf Solhaug", Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn", „Herr Oluf", Ballade (unter Leitung des Komponisten). Max Reger: Symphonischer Prolog zu einer Tragödie op. 108 (unter Leitung des Komponisten). Zilcher: Orientalische Tänze für Violine und Orchester. Ferner Werke von Bleyle, Humperdinck u. a. Erwähnt sei auch Mozarts Serenade für 3 Orchester.

— Aus *München* wird uns berichtet: In den Symphoniekonzerten des „Münchner Tonkünstler-Orchesters" gelangen unter Leitung von *Iwan Fröbe* folgende neuere Werke zur ersten Aufführung: Lissinski, Ouvertüre „Porin"; Anton Orsic, Skizzen für Cello mit Orchesterbegleitung (Uraufführung); Fibich, „Am Abend", symphonische Dichtung; Peter von Anrooy, „Piet Hein", Rhapsodie; Claude Debussy, Petite Suite; Heinrich G. Noren, Serenade D dur op. 37 für großes Orchester (Uraufführung unter Leitung des Komponisten); Oskar Fried, „Das trunkene Lied" für Soli, gemischten Chor und großes Orchester (unter Leitung des Komponisten); Frederik Delius, „Appalachia", Orchesterchorwerk.

— In *Mannheim* sind für Mitte Mai nächsten Jahres von der musikalischen Akademie im Verein mit dem Hoftheater große musikalische Veranstaltungen geplant, die dem Komponisten und Dirigenten *Gustav Mahler* gewidmet sein sollen. Beabsichtigt wird im Verlaufe von einer Woche ein Beethoven-Orchesterkonzert, ein Orchester-Liederabend Mahlerscher Kompositionen, die Aufführung einer großen Mahlerschen Symphonie für Orchester, Solisten und Chor und eine Opernaufführung im Theater. Alle vier Abende sollen von Gustav Mahler dirigiert werden.

— Ein *Max Reger*-Fest soll in *Dortmund* vom 7.—9. Mai nächsten Jahres stattfinden. An der Spitze des Ehrenkomitees steht Oberbürgermeister Dr. Schmieding. Auserlesene Künstler, Marteau, Hugo Becker, Straube (Orgel), Lula Mysz-Gmeiner, Frau Cahnbley-Hinken, die Böhmen haben ihre Mitwirkung zugesagt. Das Philharmonische Orchester wurde als Festorchester gewonnen.

— Der *Breslauer* „Orchester-Verein" wird unter Leitung von Dr. *Georg Dohrn* zwölf Orchesterkonzerte geben, die u. a. folgende neuere Werke bringen werden: R. Straußens „Don Quixote", Bruckners „Romantische Symphonie" (Es dur), Straesser Symphonie G dur (Manuskript). In den sechs Kammermusik-Abenden sollen Streichquartette von Beethoven (op. 74, 59 No. 1 und 130), Brahms (op. 67), Haydn (op. 33 No. 3), Schubert (op. 161) usw. aufgeführt werden. Der Orchester-Verein veranstaltet außerdem noch acht volkstümliche Symphoniekonzerte. — Die „Singakademie" führt Beethovens „Missa solemnis", Bachs „Magnificat" und Regers „100. Psalm" auf.

— Der Musikverein zu *Bochum* bringt unter Leitung von *Arno Schütze* in dieser Saison von neueren Werken in seinen zwei Extra-Konzerten: E. Tinel: Godoleva für Chor, Orchester und 6 Solostimmen, und Straußens „Don Juan". In einem Kammermusikabend dessen A dur-Quartett, Lieder, Klavier-Quartett in c moll. An Werken klassischer Meister ist das Programm wieder sehr reichhaltig und fein gewählt.

— In *Köln, Dortmund, Hagen, Krefeld* sind „*Hugo Kaun*-Abende" geplant. Das Klavierkonzert wird Frau Saatweber-Schlieper im Gürzenich, die symphonischen Dichtungen „Hiawatha" und „Minnehaha" Musikdirektor Laugs in Hagen spielen und das Klavierquintett die Herren Pieper, Müller-Reuter u. Gen. in Krefeld.

— Aus *Bamberg* wird uns geschrieben: P. Hartmanns Oratorium „St. Franziskus" hat in der dichtbesetzten Michaelskirche unter Leitung von Prof. *Lutz* einen vollen Erfolg erzielt. Wolfgang Ankenbrank (Nürnberg) sang die Tenorpartie des „Franziskus" in glänzender Weise; Frau Jda Arnold (Landshut) zeigte sich als Sopransängerin ihrer Aufgabe glänzend gewachsen, während für Frl. Lina Helds prächtige Stimme die Altrolle etwas zu tief lag. *E. R.*

— In einem geistlichen Volkskonzert in der Stadtmissionskirche in *Berlin* hat Herr Harzen-Müller auch ein Gebet von *M. Koch* (Stuttgart) gesungen.

— In *Groß-Lichterfelde* hat der „Chorverein", Dir. K. Musikdirektor Felix Blaesing, in der Pauluskirche das Passionsoratorium von *Heinr. Schütz* aufgeführt. Solisten: Herren Wittke, Harzen-Müller und Frederking und Professor Johann Schulze an der Orgel.

— Der Männerchor „Liedertafel" in *Halle a. S.* (Dirigent *Hermann Schulze*) hat sein 60jähriges Stiftungsfest gefeiert; aufgeführt wurde Thierfelders „Kaiser Max und seine Jäger".

— Aus *Ludwigshafen a. Rh.* schreibt man uns: Unter der Leitung von *Artur Berg* ist kürzlich im Kgl. Gymnasium Antigone von *Sophokles-Mendelssohn* zweimal sehr erfolgreich aufgeführt worden. Darsteller, Chor und Orchester boten zum Teil überraschend Gutes. In der letzten öffentlichen Darbietung, einer „Haydn-Feier", wurde auch das neuaufgefundene G dur-Violinkonzert (begleitet vom Streichorchester und Cembalo) mit Beifall gespielt. — In diesem Zusammenhang sei es gestattet, diejenigen früheren Aufführungen hervorzuheben, denen die Idee zugrunde lag, im Anschluß an Vorträge in den einzelnen Musikklassen die „Entwicklung der Form" zu demonstrieren. Werke von Bach, Händel, Dall'Abaco, Joh. Christ. Bach, Joh. Stamitz, Jos. Haydn u. a. wurden vorgetragen.

— Die „Allgemeine Musikgesellschaft" in *Basel* führt in dieser Saison unter Leitung von *Herm. Suter* von neueren Werken zum erstenmal auf: Schillings, Glockenlieder; Strauß, Aus Italien, symphonische Phantasie; Lauber, Humoreske; Schoeck, Serenade für kl. Orchester; Kötscher, Lyrische Rhapsodie; Thieriot, Violinkonzert A dur; Delius, Rhapsodischer Tanz. — Von Kammermusik: Reger, Trio in e moll; Suter, Streichquartett cis moll, op. 10; Sinigaglia, Streichtrio.

— *Gustav Mahler* hat kürzlich seine siebente Symphonie in *Amsterdam* unter starkem Erfolge dirigiert. Schon zweimal vorher hatte das Concertgebouw-Orchester das Werk unter seinem Dirigenten Willem Mengelberg gespielt, einmal in Amsterdam und einmal im Haag.

— Wie von uns bereits mitgeteilt, hat *Max Schillings* ein Violinkonzert in 3 Sätzen geschrieben. Wie jetzt feststeht, wird *Felix Berber* das neue Werk im Januar zuerst spielen. Es erscheint im Verlage von *N. Simrock*, G. m. b. H., in Berlin.

— Aus *München* wird uns mitgeteilt: Gustav Mahlers achte Symphonie, ein Werk von ganz ungewöhnlichen Dimensionen, das der Komponist selbst als sein Lebenswerk bezeichnet, wird entgegen anderen Mitteilungen im nächsten Herbste hier unter Mahlers eigener Leitung zur Uraufführung kommen. Bei dieser Symphonie ist wohl der größte technische Apparat aufgeboten worden, den bisher ein Orchesterchorwerk beansprucht hat. Es sollen hierzu nahezu 1000 Mitwirkende benötigt werden.

— Aus *Wien* wird gemeldet, daß *Felix Weingartner* eine neue Symphonie komponiert hat, die demnächst in einem der Philharmonischen Konzerte gespielt werden soll.

— *Wilhelm Berger* hat 3 Balladen für tiefen Bariton und Orchester geschrieben, die im Verlage von D. Rahter, Leipzig, erscheinen.

— *Jean Louis Nicodé* hat eine Reihe größerer Männerchorwerke im Manuskript vollendet. Für das umfangreichste darunter, eine einen halben Abend füllende a cappella-Symphonie in 3 Sätzen, nach einer Dichtung von Alb. Matthäi: „Morgenwanderung im Gebirge", war die Uraufführung — bei Gelegenheit der 25jährigen Jubiläumsfeier des „Chemnitzer Lehrer-Gesangvereins", dem das Werk gewidmet ist, — auf den 30. Oktober in *Chemnitz* angesetzt, ebenso auf den 6. November eine Wiederholung.

— „Weihenacht" von J. Bierbaum ist von *S. von Hausegger* für Mittelstimme, Solovioline und kleines Orchester komponiert worden.

— *Roderich von Mojsisovics* hat die Partitur einer zweiaktigen Oper „Die roten Dominos", Text vom Komponisten nach Hans Hopfens Novelle „Zehn oder Elf?", vollendet.

— *Kamillo Horns* Tondichtungen sind nun in den Verlag C. F. Kahnt Nachfolger, Hofmusikalienhandlung Leipzig, übergegangen, was ihrer Verbreitung außerhalb der österreichischen Grenzpfähle sehr zustatten kommen wird. Die in der „Neuen Musik-Ztg." ausführlich besprochene Symphonie (f moll, op. 40) ist in Partitur, Stimmen und vierhändiger Bearbeitung erschienen. Es liegen außerdem etwa 50 Werke (für Klavier, Gesang, Männer-, Frauen- und gemischten Chor etc.) des bedeutenden Wiener Komponisten im Druck vor, die sämtlich den Stempel einer edlen, echt deutsch fühlenden Künstlerseele tragen. *Jnk.*



— *Spohr und die Zukunftsmusik*. In den „Münch. Neuest. Nachr." veröffentlicht Dr. *R. Stahel* in Dresden einen an seinen Großvater, den Gutsbesitzer Johann Hitschler in Landau, gerichteten Brief *Ludwig Spohrs* folgenden Wortlauts:

„Cassel, den 26. Nov. 1854.

Hochgeehrter Herr!

Ihre freundliche Zuschrift vom Cäcilientage erhielt ich gestern Mittag und wurde dadurch auf das Angenehmste überrascht! Zwar erlebte ich schon oft die Freude, daß mir völlig Unbekannte, oft aus weiter Ferne, außerhalb Deutschlands, ja selbst Europas, mich ihrer Theilnahme an meinem Künstlerwirken versicherten, und es war mir stets ein erfreulicher und beruhigender Gedanke, nicht umsonst gelebt zu haben; aber Ihre Zuschrift in einer Zeit, wo der Geschmack in unserer Kunst eine Richtung nimmt, die uns ältere Künstler wahrhaft mit Schrecken erfüllt, hat mir ganz besondere Freude gewährt, weil sie mir beweiset, daß es doch noch Kunstfreunde gibt, die an dem, was uns während der ersten Hälfte des Jahrhunderts in der Kunst erfreute und begeisterte, fest halten, und nicht erst von der Zukunftsmusik das Heil erwarten. Empfangen Sie daher meinen innigsten Dank für alles das Freundliche, welches Ihr lieber Brief enthält, sowie auch noch insbesondere für das schöne Geschenk, welches Sie demselben beygefügt haben. Ich muß nun doppelt beklagen, während Ihrer Anwesenheit in Cassel im April dieses Jahres Ihre Bekanntschaft nicht gemacht zu haben! Es würde mir eine Freude gewesen seyn, Ihnen die Sachen, für die Sie sich besonders interessieren, selbst vorzuspielen, denn troz dem, daß ich im Frühjahr die Siebenzig passirt habe, gelang es mir doch, mein Violinspiel noch ziemlich zu conservieren. Ich hoffe jedoch Sie hier ein anderes Mal noch begrüßen zu können!

Indem ich nochmals meinen Dank ausspreche, mit wahrer Hochachtung und Ergebenheit ganz der Ihrige

Louis Spohr."

Dr. *R. Stahel* bemerkt zu dem hier gebrauchten Worte „Zukunftsmusik", daß dieser Ausdruck nicht, wie bisher angenommen, dem Professor *Ludwig Bischoff*, der ihn erst 1859 in der „Niederrheinisch. Musikztg." anwendete, zuzuschreiben sei, sondern Spohr. Vergleiche dazu Spohrs Brief an Wagner zur Kasseler Aufführung des „Fliegenden Holländers", auf den auch in unserem Artikel über Spohr Bezug genommen wird. Im übrigen ist es recht interessant, auch hier wieder zu vernehmen, daß „uns ältere Künstler" der neue Geschmack in der Musik „wahrhaft mit Schrecken erfüllt". Die „Konfusion" war eben zu allen Zeiten da.

— *Delegiertentag*. Der VI. Delegiertentag des „*Central-Verbandes Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine*" (E. V.) war am 25./26. September in Leipzig im Künstlerhause versammelt. Vertreten waren dabei sämtliche dem Verbande angehörenden Vereine. — Aus dem vom Vorsitzenden *Adolf Göttmann* (Berlin) erstatteten Jahresberichte war zu ersehen, daß der Verband namentlich im abgelaufenen Vereinsjahre einen bedeutenden Aufschwung genommen. Als eines der Hauptereignisse ist natürlich die im Juni in Leipzig veranstaltete II. Musik-Fachausstellung zu verzeichnen, die den Wohlfahrtseinrichtungen nach Ablösung aller schwebenden Verpflichtungen einen Reingewinn von 54 380 M. einbrachte. Des weiteren ist der im Auftrage des Verbandes vom Schriftführer Rich. J. Eichberg (Berlin) bearbeitete C.-V.-Katalog, Unterrichtskatalog 2händiger Klaviermusik in 40 Schwierigkeitsstufen der Oeffentlichkeit übergeben. Der Verband besitzt eine Pensions- und eine Pensions-Zuschußkasse. Die letztere hat die Bestimmung, die Pensionen ohne Belastung der Mitglieder aufzuhöhen. Dieser besonders wichtigen Schöpfung des Central-Verbandes wurde die Summe von 40 000 M. überwiesen. Des im Januar d. J. verstorbenen Schatzmeisters Prof. *Schröder* gedenkt der Vorsitzende mit warmen Worten. An dessen Stelle trat provisorisch Herr Dir. Heller (Berlin) ein. Von der großen Reihe von Anträgen, die zum größten Teil wirtschaftlicher und interner Natur waren, veranlaßte der die Pflichtfortbildungsschulen betreffende eine weitgehende Aussprache. Die Wahl des Vorstandes vollzog sich für die beiden Herren Adolf Göttmann (Berlin) und Rich. J. Eichberg (Berlin) durch Zuruf, während für den verstorbenen Schatzmeister Herr *Eduard Behm* (Berlin) gewählt wurde. Zu Ausschußmitgliedern wurden ernannt die Herren: Prof. Ochs, Lessmann, Reckentin (Berlin), Schweitzer, Prof. Sachs (München), Schäfer, Raillard (Leipzig), Rehberg, Hübner, Frl. Henkel (Frankfurt a. M.), Prof. Dr. Klauwell, Heuser, Prof. Franke (Köln). — Vorsitzender der Pensions-Anstalt Kapellmeister *Franz Reckentin* in Berlin, sowie die übrigen Herren des Direktoriums der Pensions-Anstalt: Kruse, Geyer, Diestel, Roemer wurden in besonderer Sitzung einstimmig wiedergewählt.

— *Mitteilungen vom Musikalien-Verlag*. Von den Mitteilungen der Musikalienhandlung *Breitkopf* & *Härtel* in Leipzig ist soeben No. 97 eingetroffen. Als Titelseite bringt das Heftchen diesmal die Ankündigung von drei neuen Werken Christian Sindings, deren eines (die Sonate für Violine und Klavier) die stolze No. 3000 der *Volksausgabe* Breitkopf & Härtel trägt, womit Sindings Name zum ersten Male in der großen Reihe moderner Meister erscheint, die in dieser ebenso inhaltreichen wie wohlfeilen Kollektivausgabe mit ihren besten Werken vertreten sind. Auf Seite 2 berichtet Sinding selbst in humorvollen Worten, wie er die musikalische Laufbahn begonnen hat, und dieser Einführung gegenüber erscheint der neue Verlagsautor Breitkopf & Härtels mit seinem Bild. Ihm folgt Edgar Tinel mit Berichten über die Aufführungen seiner dramatischen Legende „Katharina", Carl Reinecke mit der Ankündigung des neuesten Bandes der Kinderlieder, August Enna mit Klavierkompositionen für die Jugend. Von Pergoleses Stabat mater hat Gustav Schreck, der jüngste Ehrendoktor unter Deutschlands praktischen Musikern, die Partitur nach der Photographie des Originals revidiert. Außer Pergolese ist die musikalische Renaissance u. a. durch Berichte über Böhms Kantate, Schütz' neuaufgefundenes Weihnachtsoratorium, Scheidemantels Bearbeitung von Mozarts Cosi fan tutte (Dame Kobold), Mozarts große c moll-Messe vertreten. Ferner sind Nachrichten über wertvolle musikalische und musikliterarische Erscheinungen Oesterreichs, Amerikas, Belgiens, Englands, Frankreichs, Italiens, der Niederlande und Rußlands anzutreffen. Das 48 Seiten umfassende Heftchen enthält des Interessanten und Wissenswerten für Musiker und Freunde der Musik viel; es wird an alle, die es von den Verlegern verlangen, kostenlos abgegeben.

— *Von den Theatern*. Der Plan, in *München* eine „Volksoper" zu gründen, scheint Tatsache werden zu wollen. Wie der Unternehmer *Otto Siry* den „M. N. N." schreibt, hat er den Sänger und Komponisten *Adolf Wallnöfer* als Leiter für sein Unternehmen gewonnen, der auch finanziell, und zwar in bedeutender Höhe, beteiligt sei. Das Unternehmen „Volksoper München" könne heute schon mit der Tatsache rechnen, daß ihm ein beträchtliches, festgezeichnetes Kapital zur Verfügung stehe und die Gründung der Gesellschaft werde in absehbarer Zeit vorgenommen werden.

— *Musikpädagogischer Verband*. Der Präsident des Verbandes, Professor *Xaver Scharwenka*, hat sein Amt niedergelegt und ist aus dem Verbande ausgeschieden. (Dazu sei bemerkt, daß das Klindworth-Scharwenkasche Konservatorium vor einiger Zeit bereits aus dem Verbande ausgetreten ist.)

— *Von den Konservatorien*. Am *Heidelberger* städt. subv. Konservatorium (Direktion: Otto Seelig und Heinrich Neal) sind vom November ab Kurse für Rhythmische Gymnastik nach der Jaques-Dalcrozeschen Methode eingerichtet worden. — Das *Sternsche Konservatorium* in Berlin hat den Pariser Pianisten *Ludwig Breitner* engagiert.

— *Preisausschreiben*. Der „Zentral-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine" hatte, wie berichtet, ein Preisausschreiben für eine größere Komposition für Violine und Orchester veranstaltet. Das Resultat sollte im Oktober veröffentlicht werden. Da indessen die Preisrichter die Durchsicht der eingesandten Werke noch nicht beendet haben, so sieht sich der Vorstand veranlaßt, den Termin der Preisverkündung bis zum 1. Februar 1910 zu verschieben. — Der Wettbewerb für die *Giacomo Meyerbeersche Stiftung* für Tonkünstler wurde soeben für das kommende Jahr ausgeschrieben. Der Preis hat eine Höhe von 4500 M. Die akademische Hochschule für Musik zu Berlin-Charlottenburg hat den Termin zur Anmeldung für den Wettbewerb vom 1. Oktober auf den 15. November ds. Js. verlegt. —

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen*. Hofkapellmeister *August Richard* in Altenburg hat anläßlich einer Festvorstellung zu Ehren des Königs von Sachsen von diesem das Ritterkreuz 1. Klasse des Königl. Sächs. Albrechts-Ordens erhalten. — Dem Violoncellvirtuosen *Paul Grümmer* in Wien ist der Titel k. k. Professor an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst verliehen worden.

— Kapellmeister *Edmund v. Strauß* ist aus dem Verbande der Königl. Oper in Berlin ausgeschieden. Eine Deputation von Mitgliedern der Königl. Kapelle überreichte dem Künstler als Zeichen ihrer Anhänglichkeit ein prächtiges Album mit den Bildern sämtlicher Herren der Kapelle. Die Nachricht von Zwistigkeiten zwischen Herrn v. Strauß und seiner vorgesetzten Behörde wird als falsch bezeichnet.

— *Walter Hansmann* ist als Lehrer des Violinspiels an das Leipziger Konservatorium berufen worden.

— Professor *Hugo Rüdel*, der Chordirektor der Berliner Königl. Oper, ist mit der interimistischen Vertretung des in

Ruhestand tretenden Domchor-Direktors Professor Prüfer betraut worden.

— *Jean Louis Nicodé* ist zum städtischen Kapellmeister in Chemnitz gewählt worden, da Prof. Max Pohle, der den Posten seit 1889 versieht, von diesem Amt zurücktritt. Zu dieser Wahl ist den Chemnitzern zu gratulieren.

— Generalmusikdirektor der Berliner königl. Oper, *Karl Muck*, hat seinen fünfzigsten Geburtstag gefeiert.

— Professor Dr. *Joseph Gänsbacher* in Wien hat am 6. Oktober den achtzigsten Geburtstag begangen.

— Der berühmte Tenor *Heinrich Sontheim* hat in *Stuttgart* am 18. Oktober ein seltenes Jubiläum gefeiert. An diesem Tage waren nämlich siebzig Jahre verflossen, seit er im Hoftheater zu Karlsruhe als Sever in „Norma" zum erstenmal die Bühne betrat. Herr Sontheim, der im 90. Lebensjahre steht, nimmt noch regen Anteil an den Theatervorgängen, man kann den alten Herrn oft im Zuschauerraum der Oper sehen.

— Ein schwerer Unfall ist *Felix Weingartner* zugestoßen. In der Hofoper zu *Wien* riß sich während einer Szenenprobe für die „Meistersinger" ein Pfeiler los und stürzte auf die unter dem Pfeiler stehenden beiden Herren, Direktor Felix Weingartner und Kammersänger Erik Schmedes. Schmedes kam mit dem bloßen Schrecken davon, während Weingartner einen komplizierten Bruch des Schienbeins erlitt. Er mußte durch die Rettungsgesellschaft in seine Wohnung übergeführt werden. Die Probe wurde sofort abgebrochen.

— In *Paris* ist *Jean Louis Lassalle*, der einst gefeierte Baritonist der Großen Oper, der auf Gastspielreisen auch im Ausland sich als trefflicher Sänger und Schauspieler bekannt machte, im Alter von 64 Jahren gestorben. Lassalle wirkte ferner als Gesanglehrer am Pariser Konservatorium. — „A quelque chose malheur est bon." Das hat der bedeutende Sänger zu Anfang seiner Karriere erfahren: „Meine Debüts", erzählt er selbst, „waren romantisch. Von meiner Vaterstadt Lyon, wo die Lassalle seit 1620 in der Seidenindustrie tätig gewesen waren, kam ich als Pensionär an das Pariser Konservatorium — zur Zeit, wo es dort Pensionäre gab — mit Gailhard, Morel und Nicod. Meinungsverschiedenheiten mit einem mir feindlich gesinnten Administrator zwangen mich, zu demissionieren. Aber man mußte doch leben! Einer meiner Freunde, der im Theater zu *Lüttich* schöne Erfolge errang, lud mich ein, dorthin zu kommen. Man benötigte dort eben einen Baß-Baryton, der sofort den Saint-Bris in den Hugenotten singen könnte. Ich lernte die Rolle in vier Tagen. Aber am Abend der Aufführung, als ich auf der Szene erscheinen sollte, bemerkte man, daß ich keine Stiefel an hatte. — „Was, ein Saint-Bris ohne Stiefel!" rief der Direktor aus. „Und die Tradition?" — Man richtete mir also schleunigst Stiefel zurecht, mit abgeschnittenen Schäften, die mit Sporen an meinen Schuhen befestigt waren. In einem solchen Aufzug konnte ich nur sehr schlecht gehen, so schlecht, daß ich, als ich die monumentale Treppe des Schlosses Chenonceaux, wo sich der zweite Akt abspielt, herunterschreiten wollte, mit meinen Sporen an einer Stufe hängen blieb und bis auf die Szene herunterkugelte, unterwegs auch noch meine Perücke und meinen weißen Bart verlierend! Als nun das Publikum den alten Saint-Bris plötzlich in einen neunzehnjährigen Jüngling verwandelt sah, brach es in ein großes Gelächter aus. Man bereitete mir eine Ovation. Ich wurde in Lüttich populär und verbrachte dort eine glänzende Saison, so glänzend, daß sie mir ein Engagement für das „Théâtre de la Monnaie" in Brüssel eintrug, und zwei Jahre später in der ‚Opéra'. Dort, in der *Pariser* Opéra, gewann ich wieder die Gunst des Publikums durch einen ähnlichen Zwischenfall. Ich war damals 29 Jahre alt und debütierte in der anstrengenden Rolle des Wilhelm Tell. Mit den Verhältnissen der Bühne noch nicht vertraut, hatte ich das enorme Proszenium der alten Opéra nicht bemerkt, so daß ich, als ich am Ende des zweiten Aktes mit meinen Kameraden herausgekommen war, um zu danken, mich rechtzeitig zurückzuziehen versäumte, bevor der Vorhang fiel. Das Publikum lachte diesmal wieder und feierte mich sehr. So begann meine Tätigkeit an der Opéra, wo ich dann 25 Jahre verblieb und dreißig wichtige Rollen kreierte." Lassalle sang außerdem noch in *Italien, Deutschland, London, Amerika.* Er hatte sich ein Vermögen von zwei Millionen ersungen, das er aber als Teilhaber an einer Zementfabrik fast ganz wieder verlor. Zum Geschäftsmann besaß er folglich kein Talent.



JEAN LASSALLE †.
Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.



HEINRICH GUDEHUS †.
Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

— Kammersänger *Heinrich Gudehus*, einer der namhaftesten Wagner-Sänger, ein begeisterter Apostel der Kunst des Bayreuther Meisters, ist am 9. Oktober in *Dresden* einem längeren Leiden erlegen. In Altenhagen bei Celle am 30. März 1845 geboren, wählte er gleich dem Vater den Lehrerberuf. Die Witwe Schnorr von Carolsfelds, die erste „Isolde", riet ihm, seine schöne Tenorstimme ausbilden zu lassen. Sie gab ihm kurze Unterweisungen und dann eine Empfehlung an den Intendanten von Hülsen in Berlin. Dieser verpflichtete den jungen Lehrer sogleich auf längere Zeit für die dortige Hofoper, wo Gudehus als Nadori („Jessonda") und Tamino („Zauberflöte") schöne Erfolge erntete. Schon nach halbjähriger Tätigkeit erkannte der Musikjünger, daß seinem Organ die ausreichende künstlerische Schulung mangle, und daß es so nicht weiter gehe mit seinen zwar außergewöhnlichen, vorerst jedoch noch ganz naturalistischen Stimmitteln. Er studierte vier Jahre bei *Luise Reß* in Berlin und betrat dann in Riga von neuem die Bühne. Die Wanderjahre führten ihn nach Lübeck, Freiburg i. B. und Bremen, bis der Sänger 1880 in den Verband der Dresdner Hofbühne trat. Hier zählte er bald neben Therese Malten, Clementine Schuch-Proska, Paul Bulß, Lorenzo Riese, Eduard Decarli usw. zu den ersten Sternen der Oper. Sein Ruf drang auch zu Richard Wagner, der den Künstler (zugleich mit Fräulein Malten) für die ersten „Parsifal"-Aufführungen (1882) verpflichtete. Wiederholte Mitwirkung bei den Bayreuther Festspielen und große Gastspielreisen brachten Heinrich Gudehus internationalen Ruhm. Den „Parsifal" sang der Künstler auch bei den Separatvorstellungen vor König Ludwig II. und bei einer Aufführung (als Oratorium) in London. Von 1890/96 wirkte Gudehus an der Berliner Hofoper, auch hier in Heldenpartien starke Triumphe feiernd. Dann kehrte er nach Dresden zurück, das ihm zur zweiten Heimat geworden war. Umfangreiche Gastspiele brachten ihm erneute Ehren. In der letzten Zeit war der Verewigte mit nicht minder großem Erfolge als Gesanglehrer tätig. Wer Gudehus in den Tagen seiner Glanzzeit auf der Bühne sah, der mußte seine herrliche, im lyrischen wie besonders im Heldenfach ergiebige Stimme, wie seine lebendige und tiefdurchdachte Darstellungskunst gleicherweise bewundern. Zu seinen wertvollsten Leistungen zählten Florestan („Fidelio"), Radames („Aida"), Manrico („Troubadour") und sämtliche große Tenorpartien in den Werken Richard Wagners. Ein gottbegnadeter Sänger, ein hochgebildeter Musiker, ein liebenswerter Mensch ist mit H. Gudehus dahingegangen. Seinen Namen umgrünt unverwelklicher Lorbeer. *Heinr. Platzbecker.*

— Wie schon kurz berichtet, ist in Berlin der Beethoven-Forscher *Alfr. Chr. Kalischer* am 8. Oktober gestorben, nachdem er sich wenige Tage vorher ein neues Heim eingerichtet hatte. Das Leben Kalischers ist mit dem Namen Beethoven ausgefüllt. Kalischer war am 4. März 1842 in *Thorn* geboren. Er studierte romanische Sprachen und Philosophie, wandte sich aber mehr und mehr der Musik zu. Als Literat, Redakteur, auch als lyrischer und dramatischer Dichter betätigte er sich, noch mehr als moralphilosophischer Schriftsteller. Hugo Riemann schreibt in seinem Lexikon (neueste, 7. Auflage): „Die kleinlichen Fehden der Beethoven-Forscher dürfen den Blick dafür nicht trüben, daß Kalischer ein respektables Stück positiver Arbeit geleistet hat."

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 21. Oktober, Ausgabe dieses Heftes am 4. November, des nächsten Heftes am 18. November.

Anzeigen für die 4gespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig. Unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger“ 50 Pfennig :::::

Besprechungen und Anzeigen

Alleinige Annahme von Anzeigen durch die Firma Rudolf Mosse, Stuttgart, Berlin, Leipzig und deren sämtl. Filialen

Zur Methodik und Technik des Klavierspiels.

Im Plötz findet sich eine hübsche französische Anekdote. Ein Jüngling wird gefragt: „Können Sie Klavier spielen?“ — „Ich habe nie versucht“, antwortete er naiv. Nach einigen neueren Theoretikern hätte der junge Mann nicht so unrecht. Diese haben entdeckt, daß die Finger der meisten Leute von Natur so beweglich sind, daß man das ganze seitherige mühselige, unendliche Technikstudium entbehren kann. An Stelle der Muskelkraft tritt das Gewicht, das Untersetzen wird durch Armrollung bewirkt, Triller, Tremoli und gebrochene Oktavengänge werden durch Handschütteln mühelos hervorgebracht. Der Schüler studiert noch ein bißchen Physiologie der Muskeln, lernt Noten lesen und bald fehlt ihm nichts mehr zum Spielen. Von neuen Werken, die zu dieser Frage Stellung nehmen, seien heute folgende besprochen:

Hermann Vetter: „Zur Technik des Klavierspiels.“ Gegen die *Uebertreibungen* der obengenannten naturalistischen Anschauung (Dr. Steinhausens und Frl. Bandmanns) wendet sich der erfahrene Pädagog Prof. Hermann Vetter in Dresden in einer kleinen, bei *Hofmeister* erschienenen Broschüre mit dem Titel: „Zur Technik des Klavierspiels“. Jeder denkende Spieler, vor allem aber der Klavierlehrer wird viel daraus lernen können und zum selbständigen Weiterforschen angeregt werden. Er erhält kurze, leider allzukurze Antworten auf Fragen wie die folgenden: Soll man die *reine* Technik verwerfen und sie bloß an den Stücken selbst lernen? Müssen die bei technischen Studien auszuführenden Bewegungen bewußt vollzogen werden? Darf man (wie d'Albert) während des Uebens Partituren oder Romane lesen, wie die Frauen während des Strickens? Ist für die Qualität des Klaviertons der Klavierbauer allein verantwortlich? Ist der Ton nach erfolgtem Anschlag noch zu verändern (wie gelegentlich Schumann und Jensen verlangen)? etc. Schade, daß das Werkchen so kurz und klein ist. — Ein Gedanke aber drängt sich bei der Lektüre stark auf: Wieviel kann durch einen schlechten Lehrer verderbt werden und wie töricht ist, wer sagt: „Für den *Anfang* tut's jeder Lehrer, wenn er nur billig ist!“

Süß: Schule des modernen Klavierspiels. Kaum hatte ich die Vettersche Warnungsschrift gelesen, da wurde mir auch schon eine neue Klavierschule gebracht, in der die erwähnten Grundsätze systematisch und praktisch verwendet werden, nämlich: Süß, „Schule des modernen Klavierspiels“ I. Bd. geb. 6 Mk., Kommissionsverlag *Thies*, Darmstadt. — Im Vorwort bemerkt der Verfasser, daß die Schule einen Lehrer voraussetzt, der sich mit den neueren Forschungen, besonders aber mit *Breithaupt*, dem das Werk gewidmet ist, gründlich auseinandergesetzt habe, der also dessen „Natürliche Klaviertechnik“ (Verlag von *Kahnt*) und „Schule des Gewichtspiels“ kenne. Es sollen die Errungenschaften der neueren Pädagogen Deppe, Caland, Jaell, v. Melasfeld, Brée und Breithaupt zusammengefaßt werden. Die Methode soll natürlich, vereinfacht und kürzer als die alten sein. Einleitend werden dann wichtige praktische Winke über Sitz, Haltung von Arm und Hand, Bewegungen, Anschlag und Technik und eine Erklärung der neuen Fachausdrücke gegeben. Und dann geht es in medias res, sofort ans Spielen. Diese Schule wäre, ehrlich gestanden, ein Greuel für meinen ehemaligen Lehrer am Stuttgarter Konservatorium. Man denke sich: Keine stummen Hand- und Fingerhaltungs- und -fallübungen, kein Hochstehen der Finger mehr, kein Schlagen, keine Ausdehnung und Zusammenziehung der Finger, kein Stillstehen des Handgelenks usw. Statt dessen Fernwirken der Armmuskeln, Niederdrücken nur durch das Gewicht der Finger mit Auf- und Abbewegen, sowie seitlichen Wellenbewegungen oder gar Schütteln des Handgelenks. All die frühere langwierige, zwangvolle Plage vorbei! Es wäre zu schön! Man muß es der vorliegenden Schule lassen, daß sie ingeniös angelegt und konsequent durchgeführt ist, daß sie sogar dem Fernstehenden durch *genaue Anweisungen die Kenntnisnahme und Aneignung der natürlichen Methode* ermöglicht! Ueber ihren Wert und ihr Recht aber muß die *Praxis* entscheiden. „An den *Früchten* werdet ihr sie erkennen.“ Fern sei es von mir, theoretisch darüber abzuurteilen, ich bin der letzte, der sich gegen den gesunden Fortschritt sträubt. Im Gegenteil, ich begrüße alle neueren Bestrebungen nach Vereinfachung der Metrik, der Notenschrift, der Partiturschrift, auch die Klaviaturverbesserungen, Transpositionsvorrichtungen, Rundpianos etc. mit wärmstem Interesse und stelle mich nicht auf den Routinierstandpunkt, den z. B. Ambros mit dem Satz: „Kunst muß eine Kunst bleiben“ ausgedrückt hat und den noch heute mancher „Meister“ seines — ach Gott so eng begrenzten — Faches vertritt. Es ist vielmehr Ziel jedes altruistisch Denkenden, recht viel Kunst und damit edle Freude ins Volk zu bringen. — Aber ich möchte doch die Vermutung aussprechen: die neue Schule mag wohl ein bequemes, leicht und schnell zu lernendes Spiel, Ausdauer und einen singenden Anschlag und besonders eine leichtere Art, gebrochene Akkorde über die ganze Klaviatur zu spielen, erzielen, — aber wird sie auch peinliche Sauberkeit, Egalität aller Finger bei Tonleitern, Trillern, einen brillanten, perlenden, stakkatoähnlich klingenden Anschlag (Hauptvorzug der *alten* Schule), ein ganz exaktes Zusammenanschlagen von Terzen und Akkorden ermöglichen, vom „unordentlichen Aussehen“ gar nicht zu reden? Die Zukunft muß es lehren. — In der Ablehnung des unaufhörlichen, quälenden Fingerwechsels (wie er z. B. in der Petersschen Ausgabe der Schumannschen *Kinderstücke* (!) sich findet) stimme ich mit dem Autor der Klavierschule überein, der betont, daß er bei unserer modernen Repetitionsmechanik nicht mehr nötig sei. — Die Schule enthält außer den Uebungen das meiste theoretisch Wissenswerte und eine hübsche Anzahl von Stückchen. Dem ersten Band, der das 1. und 2. Klavierjahr, sehr praktisch in Wochen eingeteilt, umfaßt, sollen noch 2 weitere folgen.

E. B. Flecks Klaviertechnik. Bei der im vorigen Absatz genannten neuen Methode mag anfangs Zeit und Mühe gespart werden und manchem Schüler das Ausharren erleichtert werden; die *Hauptarbeit* aber, das Einüben aller in der Literatur häufig vorkommenden *Figuren und Spielarten* (die sog. „*reine Technik*“) wird nach wie vor an der Hand eines tüchtigen Werkes wie etwa des Germerschen geleistet werden müssen. Das letztere hat in *E. B. Flecks „Klaviertechnik“* (*Breitkopf & Härtel*) 3 Mk. einen billigen und zugleich vor-

züglichen Konkurrenten erhalten. Es konnte natürlich die Arbeiten der Vorgänger (z. B. auch Herz') benützen, und wie das Germersche Vorbild alles auf das Notwendigste beschränken. Wie jenes geht es stufenweise vor, empfiehlt das Transponieren mit gleichbleibendem Fingersatz. Es ist praktisch, den Schüler auf einmal dieses billige und doch umfassende „*Grundwerk*" anschaffen zu lassen.

G. Frugattas „Pianista moderno". (2 Mk., Verlag von *Carisch & Jänichen*.) Ein solches „Grundwerk" ist diese Ausgabe. Manche mögen das noch als verfrüht ansehen, aber es ist bezeichnend für die modernen italienischen Komponisten, daß sie sich bemühen, in *vorderster* Linie zu marschieren. (Man denke z. B. an Busonis Klavierkonzert!) Wie die Italiener uns in der Orthographie ihrer Sprache voraus sind, so hat Frugatta den Ruhm, als erster die neuerdings von Debussy, Strauß und — wenn wir nicht irren — auch von Scrjabine in den letzthin besprochenen, einzig in der Klavierliteratur dastehenden zwei Stücken op. 52 angewandte *Ganztonleiter* nach den meisten Seiten technisch entwickelt zu haben. — Diese Tonleiter, von C aus c d e fis gis ais, von D aus d e fis gis ais his usw. ist, wie man sieht, 6stufig (Hexachord), ergibt lauter große Terzen und lauter übermäßige Dreiklänge, die ja von Liszt, Wagner und Wolf zur Schilderung des Unheimlichen, Gequälten und Gräßlichen so wirkungsvoll verwendet wurden. Frugatta hat 10 tägliche Uebungen zusammengestellt, die alle möglichen Spielarten, Fünffingerexerzitien, Terzen-, Sexten-, Akkord- und Tonleiterstudien umfassen und in der Tat eine Lücke in den Studienwerken ausfüllen. Wie modern der Autor ist, zeigt sich auch daran, daß er den Fingersatz der Ganztonleiter nach Analogie der C dur-Tonleiter bildet, also den Daumen ruhig nach einer weißen Untertaste hinauf auf eine schwarze Obertaste setzen läßt, während ich als einzigen Fingersatz den folgenden erwartet hätte und als leichter und sicherer empfehlen möchte, nämlich diesen: c d e fis gis ais c (1 2 1 2 3 4 1). Dieser paßt immer für die Ganztonleiter, von jeder beliebigen Stufe aus, z. B. cis dis eis fisis gisis aisis (h). Uebrigens wäre es nicht nötig gewesen, alle die Uebungen ganz auszuschreiben. Das brauchen nur die Unmusikalischen oder Denkfaulen. — Dafür fehlen leider die Transpositionen nach Obertasten, wie Des, Es, Ges etc. ganz; der Musikalische kann sie sich aber leicht selber machen. *C. Knayer* (*Stuttgart*).

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 3 ist *Ludwig Spohr* gewidmet. Gerne hätten wir eine Originalkomposition gebracht, doch stellen Spohrs Violinstücke höhere Ansprüche an den Spieler, als sie gemeinhin erfüllt werden können. Eine Bearbeitung in usum Delphini schien uns deshalb das richtige zu sein, die Wahl fiel auf das „*Larghetto*" aus dem Doppelquartett op. 65, das wir als *Duo*- (resp. *Trio*stück) bringen. Spohr hat hier mit Benützung eines ganz kurzen Themas, dem er durch verschiedene Harmonisierungen immer wieder neue Reize abgewinnt, ein über 50 Takte langes Stück komponiert. In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister! Mit der Fülle seines Melodienschatzes hätte Spohr so verschwenderisch umgehen können, wie irgend einer. Er begnügte sich mit wenigen Noten. Offenbar hat er das Thema so lieb, daß er nicht davon loskommen kann. Leise und still phantasiert er darüber, singt's sich aus dem Herzen und dem Spieler ins Herz hinein. Bemerkt sei, daß die Violin- und Violoncellstimme, wie angekündigt, nunmehr der ganzen Auflage unseres Blattes beiliegen.

Dur und Moll

— *Alle Berühmtheit ist begrenzt.* Im Anschluß an die Notiz zum Münchner Brahms-Fest in No. 23 des vorigen Jahrgangs wird uns geschrieben: Zur „Haydn-Feier“ in Berlin wollte ich mit meinem Mozart-Chor „Die Schöpfung“ aufführen und erließ in einigen Berliner Tagesblättern eine Annonce, in der ich zur Verstärkung des Chors noch Mitwirkende suchte. Unter vielen tüchtigen, geschulten Kräften stellten sich auch zwei Dämchen ein. Etwas mißtrauisch sah ich sie an: „Können Sie fertig vom Blatt singen?“ — „Nein, singen können wir überhaupt nicht. Wir wollten als Statisten mitwirken.“ — Sie hatten „Die Schöpfung“ mit der „Erschaffung des Weibes“ verwechselt und sie für eine Zirkus-Pantomime gehalten!

Max Battke.

— *Ein maliziöses Wort eines Geigenvirtuosen.* Der englische Geigenvirtuose Salomons, der Lehrer des Königs Georg III. von England auf der Violine, sagte einst zu seinem gekrönten Schüler, als dieser gar zu erbärmlich gespielt hatte: Die Geiger sind eingeteilt in drei Klassen: zur 1. gehören die, die gar nicht spielen, zur 2. die, die sehr schlecht spielen und zur 3. endlich die, die gut spielen. Ew. Majestät haben sich schon bis zur 3. Klasse emporgeschwungen. *A. K.*

Zweckmässige Ernährung.

> Es gibt nicht wenige Krankheiten, die ausschliesslich durch Ernährung überwunden werden.
>
> Thomas Sydenham 1625/1689.

Sydenham, ein berühmter Arzt, den die Engländer gern ihren Hippokrates nennen, war der erste, der in einer zielbewußten Ernährung die Möglichkeit der Heilung von Krankheiten erkannte. Wie recht er mit seiner Anschauung hatte, das wird von der Heilkunde der Gegenwart mehr und mehr anerkannt. Ist doch neuerdings in der Diätetik eine besondere Wissenschaft geschaffen worden, welche die Lehren, durch zweckmäßige Ernährung Krankheiten zu verhüten und zu heilen, ausgestaltet hat. In der Tat hängt in vielen Fällen Besserung und Genesung ganz allein von dem vorhandenen Kräftevorrat und von der Möglichkeit ab, den Körper bei Kräften zu erhalten. Auch bei dem menschlichen Körper gilt der physikalische Grundsatz, daß bei jeder Kraftentwicklung Stoff verbraucht wird; das bezieht sich auf jede menschliche Lebensäußerung, die von den Nerven und Muskeln ausgeführt wird. Der Körper gleicht diesen Verbrauch durch zweckmäßige Ernährung aus und der gesunde Körper ist imstande, sich diese Ersatzstoffe aus den gewöhnlichen Nahrungsmitteln herauszulösen. Der geschwächte und kränkliche Körper bedarf eines leichter ausnutzbaren Nähr- und Kräftigungsmittels, um die gewollten Zwecke zu erreichen.

Von allen Nähr- und Kräftigungsmitteln hat unstreitig das Eiweiß den höchsten Wert, und das alte Wort Liebig's, daß es die Quelle der Muskelkraft sei, wird auch heute noch als voll zu recht bestehend anerkannt. Hat doch noch ganz vor Kurzem der berühmte Kliniker Prof. Dr. von Noorden davor gewarnt, die Eiweißernährung im Volke dauernd geringer werden zu lassen, indem er schrieb: „Fast alle Volksstämme, die in der Weltgeschichte durch Ausdauer und Energie Jahrtausende lang Großes geleistet haben, sind von jeher große Eiweißkonsumenten gewesen." Eiweißreiche Kost ist also in erster Linie geeignet, die menschliche Leistungsfähigkeit zu erhöhen und das ist ja auch für die Aufbesserung der Kräfte bei Schwäche- und Krankheitszuständen das Hauptziel.

Während aber die andern Hauptgruppen der Ernährungselemente, Fette und Kohlenhydrate, in Form von Butter, Pflanzenölen oder Stärke und Zucker stets genügend rein erhältlich sind, ist es schwer, ein ganz reines Eiweiß für Ernährungszwecke zu erhalten, da die wichtigsten Eiweißquellen, Fleisch, Eier und Pflanzeneiweiß für den in seiner Verdauung geschwächten Organismus schädliche Nebenprodukte bilden.

Den Forschungen moderner Wissenschaft und der Anwendung moderner Technik ist es gelungen, in großem Maßstabe ein solch reinstes Eiweiß herzustellen, es löslich zu machen, und ihm einen weiteren Nährstoff anzugliedern, dessen leichtverdauliche Ueberführung in den Säftestrom des Körpers die stets willkommene Kräftigung des Nervensystems herbeiführt. Dieses Präparat ist das Sanatogen und die Erfahrung, die die Aerzte mit diesem ausgezeichneten Präparat gemacht haben, bewahrheiten den Ausspruch Sydenham's noch heute. Tausendfältig ist es gelungen, durch Sanatogenernährung Schwache und Kranke wieder zu stärken. Mehr als 12000 Aerzte haben ihre Zufriedenheit mit der Wirkung des Sanatogens zum Ausdruck gebracht und nachweislich nehmen nahe an 50000 Menschen täglich dieses Präparat zu sich, das ihnen neue Leistungskraft verleihen soll.

Sanatogen ermöglicht es, dem Körper schnell und leicht Kräftigung und Stärkung auf dem Wege der Ernährung zuzuführen. Es ist deshalb angezeigt als Stärkungsmittel bei allen Schwächezuständen der Kinder und der Erwachsenen, bei Blutarmen, Nervösen und Neurasthenikern, während oder nach erschöpfenden Krankheiten, nach Blutverlusten und Operationen. In der Verbesserung der allgemeinen Ernährung und des allgemeinen Befindens liegt auch das Geheimnis der Sanatogenwirkung bei vielen nervösen Beschwerden. Durch die Ernährung mit Sanatogen können die Nerven ihren durch Ueberarbeitung herbeigeführten Kräfteverlust ausgleichen. Sie verlieren ihre krankhafte Reizbarkeit und gewinnen die Wiederherstellung ihrer Energie.

Ausführliche Mitteilungen sind in einer übersichtlichen, reich illustrierten, interessanten Broschüre zusammengestellt, die von den Sanatogen-Werken, Berlin SW. 48, kostenlos versandt wird.



Bezugsbedingungen

Die „Neue Musik-Zeitung“ erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und zwei Bogen „Batka, Allgem. Geschichte der Musik“), Abonnementspreis 2 M. Einzelne Hefte à 50 Pf. Bestellungen nehmen entgegen alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzband-Versand im deutsch-österreichischen Postgebiet beträgt das Abonnement 2 M. 60 Pf., nach dem Ausland 2 M. 90 Pf. im Vierteljahr.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Larghetto aus dem Doppelquartett Op. 65 von Ludwig Spohr.

Für Triobesetzung*) bearbeitet von
Alexander Eisenmann.



*) Dieses Stück kann sehr wohl auch ohne Violoncello ausgeführt werden; in diesem Falle haben dann die kleinen Noten in der Violinstimme Geltung, während bei Triobesetzung die Pausen eingehalten werden müssen.



mf
mf
p
poco marc.
cresc.
cresc.
f
f
f
pp
pp
pp

D

p

cresc.

f

dim.

oder sul G

dim.

dim.

pp


f
dim.
p
f
dim.
p
f
p
dim.
dim.
pp
dim.
pp
pp

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Larghetto aus dem Doppelquartett Op. 65 von Ludwig Spohr.

Violine.

Für Triobesetzung *) bearbeitet von
Alexander Eisenmann.

Larghetto. (♩= 66)

pp *pp* *mf* *sf* *p* *cresc.* *f* *pp* *f* *dim.* (oder sul G - - - - -) *f* *dim.* *p* *p* *dim.* *pp*

*) Dieses Stück kann sehr wohl auch ohne Violoncello ausgeführt werden; in diesem Falle haben dann die kleinen Noten in der Violinstimme Geltung, während bei Triobesetzung die Pausen eingehalten werden müssen.

N. M.-Z. 1249

Larghetto aus dem Doppelquartett Op. 65 von Ludwig Spohr.



Larghetto aus dem Doppelquartett Op. 65 von Ludwig Spohr.

Für Triobesetzung*) bearbeitet von
Alexander Eisenmann.



*) Dieses Stück kann sehr wohl auch ohne Violoncello ausgeführt werden; in diesem Falle haben dann die kleinen Noten in der Violinstimme Geltung, während bei Triobesetzung die Pausen eingehalten werden müssen.



mf
sf
p
poco marc.
cresc.
f
Ped.
pp

p

cresc.

D

f

dim.

oder sul G

dim.

dim.

pp


f
dim.
p
f
dim.
p
f
p
dim.
pp
dim.
pp
dim.
pp

XXXI. Jahrgang. **Gratis-Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Larghetto aus dem Doppelquartett Op. 65 von Ludwig Spohr.

Violine.

Für Triobesetzung *) bearbeitet von
Alexander Eisenmann.

Larghetto. (♩ = 66)

cresc. *dim.* (oder sul G - - - -)

*) Dieses Stück kann sehr wohl auch ohne Violoncello ausgeführt werden; in diesem Falle haben dann die kleinen Noten in der Violinstimme Geltung, während bei Triobesetzung die Pausen eingehalten werden müssen.

N. M.-Z. 1249

Larghetto aus dem Doppelquartett Op. 65 von Ludwig Spohr.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1910 Heft 4

Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Inhalt:

Karl Gottlieb Reissiger.

Zu seinem 50. Todestag, am 7. November 1909.

KARL Gottlieb Reissiger, der einst hochangesehene und gefeierte Komponist und Kapellmeister — geboren den 31. Januar 1798 zu Belzig bei Wittenberg und gestorben vor einem halben Jahrhundert, am 7. November 1859 in Dresden —, ist heutzutage fast vergessen, wenn auch hier und da noch Lieder- und Orchester-Kompositionen von ihm in Konzertsälen aufgeführt werden. Ebenso ist der von ihm mit „Valses brillantes" bezeichnete Walzer (ohne seinen Willen auch „Letzter Gedanke Webers" benannt) noch immer volkstümlich und erinnert an den fruchtbaren Tonkünstler, der nicht weniger als 200 Opera geschaffen hat. Nur eben das Echte, das Wahre, das Grundlegende und Originelle bleibt allenfalls im Sturm der Zeiten wie ein rocher de bronze des Genius bestehen, während selbst hervorragende Talente ihm erliegen.

Noch unmittelbar nach dem Ableben Karl Gottlieb Reissigers wurde aber sein Tod gleichsam als ein *nationaler Verlust* betrauert! Der Komponist und Musikkritiker *Karl Banck* feierte ihn als den unersetzlichen Vertreter des musikalischen Klassizismus in der deutschen Musik, als den eifrigsten und begeistertsten Repräsentanten dieser Richtung, die ungeschmälert bestehen werde, solange es eine Tonkunst gebe. Ja sogar als Opernkomponisten bezw. als den Schöpfer der Opern: „Libella", „Die Felsenmühle", „Turandot" und „Adele", sowie des Melodramas „Yelva" pries er ihn mit dem Bemerken, seine Bühnenwerke würden noch in kommenden Jahrhunderten gespielt werden, welche Prophezeiung freilich auch nicht annähernd in Erfüllung gegangen ist. Und der Hofschauspieler *Karl Sontag* begann die bisher noch nicht gedruckte Gedenkrede auf Reissiger, die *Theodor Drobisch* zum Verfasser hatte, mit folgenden Worten: „Der Name Reissiger, er ist es, der heute doppelt mahnend an unser Ohr dringt. Der tote Meister, der vor Monden dahinging, um lebend zu werden — denn mit dem Tode eines Dichters und Komponisten beginnt ja eigentlich erst sein Leben — sah ein, daß die Tonkunst, getrennt vom Leben nichts als ein Unding sei, denn in der kleinsten seiner musikalischen Schöpfungen erblicken wir Verwandtes mit den höheren Tendenzen des Lebens, Berührungsfäden mit dem Nexus der Weltseele. Er suchte vor allem im Allerheiligsten des menschlichen Herzens die Stifts- und Bundeslade der hohen Gemeinschaft mit dem göttlichen Wiederhersteller, er nahte sich mit reinem, kindlich deutschem Sinn, mit Andacht, Frömmigkeit und Liebe der Religion und diente ihr in seinem Beruf mit beständigem Gemüt, und dies ist sein hohes Verdienst in der Musik, die da ertönt im Tempel zur Verherrlichung des ewigen Schöpfers und seiner Werke! Seine Töne gehören nicht jener alten choralmäßigen Kirchenmusik an, die wie ein ewiges ‚miserere domine!' klingt, o nein! mit Macht strebte er zur Gottheit hinauf, er hob sich in feierlichen Gedanken über das Irdische und wußte jubelnd, wie Kinder beim Weihnachtsfest, Dank zu bringen dem ewigen Schöpfer und Erhalter aller Dinge. Er war einer derjenigen Tonmeister, der ernsthaft in die Geheimnisse der Harmonie eindrang und durch sie auf das Gemüt des Menschen zu wirken vermochte. Zeuge davon sind Hunderte seiner Lieder. Ein Lied von ihm, dem Verklärten, es ist ein elektrischer Funke, der den Strom des Herzens treibt und alle Atome der Seele zu einem einzigen seelenvollen Bukett bindet." . . .

Und in diesem Stil geht's fort. Reissiger war mitten unter den freudigen Zurüstungen zu dem nationalen Feste, die zur Säkularfeier der Geburt *Friedrich Schillers* auch in Dresden getroffen worden waren, verschieden. Auf diesen Umstand wiesen die Mitglieder der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle in ihrem Nachruf hin: „Das festliche Morgengeläute, welches ehenächst tausend Herzen in freudige Bewegung setzen wird, soll uns zur ernsten Mahnung werden, wie nahe oft das tiefe Leid bei hoher Freude ist." Und der Männergesangverein „Orpheus" zu Dresden, zu dessen Ehrenmitgliedern der Königl. Sächsische erste Kapellmeister gehörte — er war übrigens Ehrenmitglied von nicht weniger als 25 musikalischen Korporationen und Vereinen —, widmete ihm sogar einen poetischen, wenn auch literarisch nicht sonderlich wertvollen Nachruf, der mit dem Verse beginnt:

> ‚Wie Donnerschlag traf uns die Schreckenskunde,
> Der edle teure Meister, er sei tot!
> Wir alle riefen's wie aus einem Munde:
> Wie? Reissiger gestorben? — Großer Gott!"

Diese hohe Wertschätzung mag uns heute übertrieben vorkommen. Aber Reissiger war als Tonkünstler sowohl wie als Mensch eine interessante Erscheinung seiner Zeit, und anläßlich der Wiederkehr seines 50. Todestages wird man daher an dieser Stelle über einen wenig oder gar nicht Bekannten gern einiges vernehmen.

Ich verdanke die nachstehenden Mitteilungen zum großen Teile dem Sohne des berühmten Meisters, dem Herrn Bürgermeister a. D. L. Reissiger in Königstein i. S., aber auch noch einigen anderen Persönlichkeiten, wie z. B. dem schon genannten Schauspieler Karl Sontag, dem Bruder der weltberühmten Sängerin Henriette Sontag. Vielleicht tragen diese meine Zeilen dazu bei, daß dem Komponisten,

der auf fast allen Gebieten seiner Kunst Gutes geleistet, dem hochbegabten Dirigenten und sympathischen Menschen von echtem deutschen Gemüt, deutscher Herzlichkeit und Biederkeit, in Dresden, an der Hauptstätte seiner jahrzehntelangen Wirksamkeit, oder in seiner Vaterstadt Belzig endlich einmal ein sichtbares Zeichen der Anerkennung, ein *Denkmal*, gesetzt werde. Vergebens hatte im November 1890 ein Komitee, das sich in den Städten Berlin, Dresden, Leipzig gebildet hatte und zu dessen Mitgliedern u. a. der bekannte Komponist und Dirigent der Dresdner Liedertafel, *Reinhold Becker*, gehörte, einen Aufruf erlassen, um Reissiger zu seinem 100. Geburtstage am 31. Januar 1898 in seiner Vaterstadt Belzig ein Monument zu setzen. Der Aufruf verhallte wirkungslos.

Karl Gottlieb Reissiger war der Sohn eines armen Kantors in *Belzig* bei Wittenberg. Frühzeitig entwickelte sich schon das musikalische Talent des Knaben. Mit 10 Jahren bereits konnte er sich in einem Konzert auf dem Klavier hören lassen. Sonntags leitete er in der Kirche den Gesang der Gemeinde auf der Orgel. Der unvermögende Vater unterrichtete den begabten Sohn in der Musik bis zum Jahre 1811, erst dann wurde es ihm möglich, Karl Gottlieb auf die Thomas-Schule in Leipzig zu schicken, wo er gleich eine Alumnenstelle erhielt. Er bezog später die Universität, um Theologie zu studieren. Doch befriedigte ihn dieses Fach nicht, und immer mehr kam er zu der Ueberzeugung, daß er ausschließlich in der Tonkunst seinen Beruf habe. Die Wege zum Erfolg wurden ihm erleichtert, denn die vorteilhaften Bekanntschaften, die er seinem geschmackvollen Klavier- und Orgelspiele und seiner großen Fähigkeit im Gesange — er besaß eine schöne Baßstimme und seine für den Baß komponierten Lieder gehören bekanntlich zu seinen besten Schöpfungen — verdankte, kamen ihm gleich im Anfang seiner musikalischen Laufbahn zustatten. Edle Beschützer in Leipzig und Berlin gaben dem jungen Musiker die Mittel zu einem ungestörten dreijährigen musikalischen Studium. 1821 finden wir Reissiger in Wien. Dort komponierte er seine erste Oper: „Das Rockenweibchen", doch passierte das Libretto nicht die Zensur, und so unterblieb die Aufführung; aber die in Konzerten aufgeführte Ouvertüre gefiel sehr. Mehrere Ouvertüren, die er für die Wiener Hofoper schrieb, öffneten ihm den freien Eintritt in dieses Theater. Die damals vortreffliche deutsche Oper in Wien verfehlte nicht ihren veredelnden Einfluß auf ihn. 1822 ging er nach München. Eine Messe, die er fertig dahin brachte, erwarb ihm die Freundschaft des bekannten Komponisten *Peter v. Winter*. Dieser ließ für ihn den Text zu Metastasios „Didone" umarbeiten, doch verhinderte der Brand des Münchner Hoftheaters die Aufführung dieser Oper. 1823 finden wir Reissiger wieder in Leipzig, um noch einmal seinen sterbenden Freund und Wohltäter *Schicht* zu sehen und zu begrüßen. Nach dessen Ableben reiste er nach Berlin, wo das Talent des jungen Komponisten immer mehr zur Anerkennung kam. Friedrich Wilhelm III. von Preußen gewährte ihm die Mittel zu einer Studienreise nach Italien und Frankreich. Noch ehe er diese Reise antrat, reichte er seine eben vollendete italienische Oper „Didone" zur Aufführung nach Dresden ein. *Karl Maria v. Weber*, damals Kapellmeister der Dresdner deutschen Oper, betrieb mit dem hingebendsten Interesse die Einstudierung. Sie wurde in kurzen Zeiträumen in Dresden mehrere Male gegeben und gefiel sehr.

1824 trat Reissiger eine Studienreise nach Frankreich und Italien an. Seitens der preußischen Regierung war an das ihm gewährte Stipendium der Auftrag geknüpft, sich die genaueste Einsicht in die musikalischen Bildungsanstalten Frankreichs und Italiens zu verschaffen und darüber Berichte nach Berlin einzusenden. Ende Februar 1825 begab er sich von Paris aus nach Turin, Genua, Mailand, Florenz, Rom und Neapel. In der ewigen Stadt arbeitete er an einem Gesangbuch für Bunsen, auch spielte er im Atelier des großen dänischen Bildhauers *Thorwaldsen*, wo ein Schüler ihn modellierte. Dieses Reliefporträt Karl Gottlieb Reissigers befindet sich im Besitze der Familie in Königstein i. S. Weiter vollendete er in Rom seine Oper „Der Ahnenschatz", Text von Döring, deren Libretto jedoch mit Webers Freischütz so verwandt war, daß sie, ähnlich wie die *Spohrsche* Komposition des Textes, nirgends aufgeführt werden konnte. Die Ouvertüre, im glänzenden Stil geschrieben, hat sich jedoch lange in der Gunst des Publikums erhalten.

Nach Berlin zurückgekehrt, erhielt er von der preußischen Regierung den Auftrag, den Plan zu einem Musikkonservatorium zu entwerfen. Dieser kam aber nicht zur Ausführung. Neben *Zelter*, *Klein* und *Bach* fungierte er alsdann als Lehrer an dem königl. Institut für Kirchenmusik. Das Jahr 1826 bildete den Abschluß seiner Lehr- und Wanderjahre. Nun sollten die Meisterjahre beginnen. Er hatte zwei glänzende Rufe gleichzeitig erhalten. Im Haag sollte er ein Konservatorium gründen und in Dresden der Nachfolger des nach Hannover abgegangenen Musikdirektors und Komponisten *Heinrich Marschner* an der Königl. Oper werden. Liebe und Dankbarkeit, die ihn an das engere sächsische Vaterland knüpften, hießen ihn dem letzteren Rufe folgen. Im November 1826 trat er, von seinem Gönner Karl Maria v. Weber eingeführt, in sein neues Amt. Hier öffnete sich seiner nie rastenden Tätigkeit ein neues Gebiet. Nicht nur die Leitung der Proben und Aufführungen der deutschen Oper wurde ihm übertragen, sondern er hatte auch während der Abwesenheit und Kränklichkeit des italienischen Kapellmeisters *Morlacchi* die damals noch bestehende italienische Oper zu dirigieren. In dieser Doppelstellung entwickelte er — namentlich nach dem Tode Webers am 5. Juni 1826 — eine ungemein rege Tätigkeit. Tiefe Einsicht in die Aufgaben eines Dirigenten und große Besonnenheit in der Beherrschung des Orchesters gingen mit Frische und Lebendigkeit Hand in Hand. Schon ein Jahr darauf ernannte ihn der König von Sachsen zum Kapellmeister. Wie mit Weber, so stand er auch mit dem schon genannten Kapellmeister der italienischen Oper, Francesco Morlacchi, der bereits seit 1810 dieses Amt verwaltete, im besten Einvernehmen. Mit seinem Kollegen *Richard Wagner* freilich, der bekanntlich von 1843—1848 gleichfalls als Kapellmeister an der Königl. Oper zu Dresden tätig war, kam es zu mehr oder weniger heftigen Zusammenstößen, was sehr wohl erklärlich und in der Natur der beiden so grundverschiedenen Charaktere begründet war.

Karl Gottlieb Reissiger, ein Anhänger der Italiener und des italienischen Stils, und Richard Wagner, der Stürmer und Reformator, mit seinem heißblütigen, leidenschaftlichen Naturell — die beiden *mußten* in verschiedenen tonkünstlerischen und sonstigen Fragen hart aufeinander stoßen und Konflikte waren unvermeidlich. Wenn Wagner seinen Kollegen Reissiger, wie dies geschah, einlud, 1849 in die Versammlung des republikanischen Vaterlandsvereines zu kommen, und der Eingeladene das ablehnte, so war das nur ein Grund mehr, die Gegensätze zu verschärfen. Die von Wagner an seinen Freund F. Heine in Dresden gerichteten Briefe (in Druck erschienen Leipzig 1888) bezeugen aufs klarste, von welcher Mißachtung der junge Hofkapellmeister gegen die Dresdner konservative Theaterleitung erfüllt war, wie sehr er sich über den angeblich reaktionären Kapellmeister ärgerte. — —

Reissiger war ein offener, redlicher und sanfter Charakter, ein liebenswürdiger Gesellschafter, ein Helfer in der Not und voll sprühenden Humors. Er besaß einen reichen Anekdotenschatz, den er höchst belustigend zum besten zu geben wußte. Wenn im Orchester die Rede ging: „Der Kapellmeister hat Anekdotendrücken", paßte jeder Kammermusikus auf, denn die Zeit zur Mitteilung war gekommen. Seine glänzenden und gelungenen Improvisationen verschafften ihm gleichfalls zahlreiche Freunde und Verehrer. Als Familienvater war er sehr glücklich. Seine Gattin Maria führte er aus der Familie

der kunstsinnigen *Stobwasser* in Berlin, in der der strebsame jugendliche Tonkünstler einst liebevolle Aufnahme gefunden, 1828 heim. Aus seiner segensreichen Ehe entsprossen 3 Söhne und 1 Tochter. Einer seiner Söhne, der schon genannte Bürgermeister L. Reissiger in Königstein a. E., hatte die Liebenswürdigkeit, mir zahlreiche Briefe aus der Jugendzeit seines Vaters zur Verfügung zu stellen, und man wird die hier mitgeteilten, frischfröhlichen, unbefangenen, geistvollen und nicht nur für die Musik, sondern auch für die Kulturgeschichte in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bedeutsamen Schriftstücke gewiß mit Interesse lesen.

Ich habe bereits erwähnt, daß im Februar 1824 die Oper „Didone" des jugendlichen Komponisten an der Königl. Oper zu Dresden gegeben wurde, was diesen veranlaßte, von Berlin aus auf kurze Zeit nach Dresden zu reisen. Von dort aus schrieb er an seinen zukünftigen Schwiegervater und Gönner Stobwasser 4 Briefe, von denen wir einen ganz, von andern interessante Auszüge in folgendem wiedergeben.

Dresden, v. 22. Febr. 24.

Hochgeehrter Herr Stobwasser!

Die Krankheit des hiesigen Musikd. Schubert, dem der Artzt keine Hoffnung der Genesung giebt, und die Abwesenheit des Kapell.. Morlacchi haben einen Stillstand in die hiesige Oper gebracht und man ist eifrigst bemüht einen Musikdirector an Schuberts Stelle zu wählen, der König will eine baldige Entscheidung. Wie ich gehört habe, muß sich der neue Musikdirector bis zu Schuberts Tode zwar mit einem geringen Gehalte 600 bis 800 Thlr. begnügen, jedoch bekömmt er später das Ganze circa 1200 Thlr. —

Weber und mehrere hiesige bedeutende Männer bedauerten, daß ich zu spät nach Dresden gekommen war und gaben mir zu verstehen, daß ich vielleicht mit leichter Mühe reisirte. Der Minister v. Einsiedel hat Marschner diese Stelle versprochen und protegirt diesen sehr; jedoch ist Marschner gar nicht geliebt, sehr arrogant und roh u. H. v. Könneritz mag ihn nicht.

Gestern kam Theod. Hell zu mir und encouragirte mich, mich dem Director v. Könneritz zu dieser Stelle anzutragen; er vertraute mir, daß ich Könneritz sehr gefallen habe und er sein Bedauern geäußert, daß ich nicht früher gekommen sei, indem ich auf jeden Fall würdiger zu dieser Stelle wäre.

Sie wissen, daß ich mich lieber in Berlin versorgt sehe als hier, besonders da die Stelle hier mit vieler Arbeit verbunden ist. Ich sehe demnach in Berlin mit Sehnsucht einer baldigen Entscheidung entgegen. Da ich weiß, welchen thätigen und herzlichen Antheil Sie an meinem Schicksal nehmen, so wollte ich nicht verabsäumen Ihnen dies zu schreiben, um aber auch zugleich Ihren gütigen Rath in dieser Angelegenheit zu erbitten. Dürfte ich Sie bitten darüber mit H. Geh. Rath Frick zu sprechen? jedoch muß die Sache sehr geheim gehalten werden. Gerne hätte ich meine Testimonia hier, allein diese werde ich schwerlich bekommen können, da sie in den Händen des H. Ministers sind. Oder soll ich vielleicht den H. Minister selbst um baldige Entscheidung bitten?

Sie sehen in dieser Sache immer weiter und klarer als ich und ich bitte Sie herzlich mir Ihren gütigen Rath darüber nicht zu versagen und was Ihnen gut (thut) dünkt für mich zu thun.

Die herzlichsten Grüße Ihrer lieben Frau Gemahlin, Frl. Emilie, Doct. Natorps, Papa Natorp und der ganzen kleinen Familie. Der Himmel erhalte Sie Alle im besten Wohlsein. Erhalten Sie Ihr Wohlwollen

Ihrem

Ihnen ganz verbundenen dankbaren

Reissiger

breite Gasse 4 a, Rathskeller, hintenaus 3 Treppen.

Die schönsten Grüße an Mad. Weiße und die Eltern. Auerswalds und Nowaks bitte ich gleichfalls zu grüßen.

Dresden v. 26. Febr. 24.

Theurer Herr Stobwasser!

Gestern Abend ist meine Dido meinen Augen und Ohren vorbeipassirt und vieles davon recht gut eingedrungen. Da ich Ihnen nun bereits vieles davon nur vom Hörensagen geschrieben habe, so will ich es auch nun vom Hörensehen thun und will mich weiter auslassen. Zuerst muß ich Weber die größte Achtung und Dankbarkeit zollen, denn er hat das möglichste gethan; das Orchester hat mich überrascht und ich wünschte wohl, Sie könnten diese Oper einmal hören blos um das Orchester zu bewundern. Was die Sänger anbelangt, so war 1.) Mad. Sandrini vom Anfang herein sehr unrein und detonirte. Von dem povero contra palpiti, welches an sich viel Schnörkeleien hat, hörte man gar keine Melodie und das Publikum konnte öfters nur vermuthen, daß dieses schwere Variationen sein mußten und die Sängerin stecken geblieben sei. Sie können sich meinen Jammer denken, ich saß tatto volo versteckt und bekam gewaltiges Magendrücken. — Die Arie son regina hat sie aber nach Kräften gut gesungen und wurde sie zweimal sehr stark applaudirt; überhaupt hat sie die Recitativen wunderschön gespielt und gesungen und oft hat mich die alte liebe Seele ganz entzückt. — Das Quintett mit Chor wurde ebenfalls gut ausgeführt und macht einen herrlichen Effect. Ueberhaupt geht im ersten Act alles recht gut vorwärts und er schließt mit dem Ihnen bekannten Finale, welches mich durch die Ausführung von Seiten der Sänger und des Orchesters wahrhaft überrascht hat. Es wurde zweimal stürmisch applaudirt, was bei der Kälte des hiesigen Publikums viel sagen will. — 2.) Sigl. Tibaldi ist ein alter Eneas, der, wenn er ein furchtbares Gesicht machen will, die Zähne fletscht: auch bemerkte ich, daß sobald er freundlich und zärtlich ist, seine Stimme am meisten überschlägt und kixt. Seine erste Cavatine hat er sehr gut gesungen und wurde er ein wenig beklatschelt. Die Traumszene wurde sehr gedehnt und die Herren Hornisten und Fagotts, welche immer in der Tiefe gehaltne Noten haben, baten sich bei mir ein Schmerzensgeld aus, wurden aber refüsirt. — Der Glanzpunkt des Enea ist die Einschiffungsscene im 2ten Act, welche er gut sang, denn ich merkte, er hatte seine ganze Kunst und Kraft bis dahin gespart und wurde sehr applaudirt. Uebrigens ist dieser Eneas nicht zum Aushalten, denn sein Spiel ist so schlecht, daß man während der Scene wo Dido ihn mit Eifersucht quält, denkt er hat Leibweh, oder der Schuh drückt ihn stark. . . .

. . . Eben habe ich von Hofr. Georg Döring das Szenarium einer großen heroischen Oper Coriolan erhalten, ich werde Weber, die Sarnow und Hell darüber fragen, auch Ihnen das Ganze zur Durchsicht geben, da mir einige Bedingungen anstößig sind, die er dabey machte. Dienstag früh hoffe ich hier abzureisen und ich werde dem Hofrath erst von Berlin aus antworten. Mein Protector der Herr v. Könneritz darf jetzt gar nicht nach Hofe, da seine Kinder die Masern haben und dürfte ich deswegen wohl gar nicht weiter auf die Stelle speculiren, um so weniger, da der Minister durchaus Marschner haben will, der seit 5 Jahren in seinem Hause Unterricht giebt. Heute Abend bin ich bei der Kammerherrin Elise v. d. Recke, wo auch Tiedge lebt, ich habe in diesem Hause schon manche schöne Stunde verlebt.

Herr Weiße schreibt mir, daß er nach Berlin reisen wird, und ich freue mich herzlich, ihn dort zu sehen. Gestern erhielt ich einen Brief vom Hrn. Appell. R. Körner, der mich auf eine baldige günstige Entscheidung des Königs hoffen lässt.

Die herzlichsten Grüße usw. . . .

Paris, 9/5. 24.

Ich nehme die Gelegenheit, die sich mir durch Herrn Hofmann von Leipzig darbietet, wahr, um meinen lieben Freunden in Deutschland etwas von mir hören zu lassen,

die sich, und besonders die lieben Stobwasser's, gewiß recht über meine Nachlässigkeit beklagen. Nun meinen ersten Brief von hier haben Sie hoffentlich erhalten und dieser muß mit einer Entschuldigung anfangen; ich bin nemlich recht ernstlich krank gewesen und konnte Ihnen nicht eher schreiben, auch mit dem besten Willen. Ihnen die Ursache meiner Krankheit, meiner Noth, meinen Aerger zu beschreiben, würde Sie langweilen und mich würde es an eine schreckliche Zeit meines Lebens erinnern, wo mir es recht elend ging, wo ich ohne Wartung und Pflege war, und die Habsucht und Mitleidlosigkeit der französischen Nation erfuhr. Nun Sie sind doch alle gesund? wenigstens wünsche ich es herzlich, vom Papa Natorp an bis zum Pathchen Emil herab? Was macht die edle Musica, wird noch gehellwigt, wird noch geklemenzt, genowackt und gelogiert? — Meine Musik befindet sich ebenfalls wohl und denkt bedeutenden Zuwachs an Geschmack erhalten zu haben, wenn ich selbige gesund ins Vaterland zurückbringe. Du lieber Gott, wo soll ich anfangen, Ihnen zu erzählen? Von der hiesigen Lebensart?, daß ich um 8 Uhr aufstehe, um 5 Uhr zu Mittag esse, $^1/_27$ Uhr ins Theater gehe und um 12 Uhr ins Bett, das ist gewöhnlich. Daß ich hier recht hübsche Bekanntschaften gemacht habe, daß ich oft bei Paer bin, daß ich Neukomm (den besten Schüler Haydn's) sehr gut kenne, daß mich Neukomm bei der Herzogin von Lothringen eingeführt hat, wo ich singen, spielen etc. muß, daß ich dort die Gräfin de Merlin, Vicomtesse de Lacroix etc. kennen lernte, wo ich oft eingeladen bin, und daß mir diese Bekanntschaften, die ich cultiviren muß, viel Geld kosten, weil man immer fahren muß, das ist schon wichtiger. Die vortheilhafteste Bekanntschaft hat mir Körner durch seinen Brief an Paer gemacht, der mich oft zu Tische bittet (da profitirt man denn doch noch) und mir Billets für die italienische Oper schickt. Cherubini ist ein sehr finstrer, trockener Mann und ich würde ihn hassen, wenn er nicht so schöne Sachen geschrieben hätte. Pixis hat mich bei ihm eingeführt. Kreutzer ist ein lieber, charmanter Mann, durch ihn erhalte ich ebenfalls oft Billets für die große franz. Oper, wo er Director ist. Auch Baillot, von dem die ganze Welt spricht, habe ich ein ganz erbärmlich componirtes Violinconcert von seiner Composition meisterhaft vollendet, göttlich vortragen hören. Die Zeit vergeht hier schrecklich schnell, kaum habe ich die Sehenswürdigkeiten alle gesehen, die ich nothwendig vor Ende des Herbstes sehen mußte, alle in Augenschein genommen, geschweige schon Alles gehört, was zu hören ist. Ich habe seit 3 Wochen müssen die Nächte zu Hülfe nehmen, um mir Etwas zu verdienen, wie könnte ich sonst hier bestehen, ich machte ja das ganze preußische Ministerium arm. Denken Sie, daß man den Tag unter 6 Franken (incl. Logis) nicht leben kann, denken Sie, daß die Theaterpreise (Parterre) 3, 4 u. 5 Franken sind und ich fast täglich in's Theater gehe, so haben Sie einen Begriff. Ich war so glücklich, an einen hiesigen Verleger mein neues Trio (das 2te) zu verkaufen nebst einem Heft Variations brillantes für 600 Francs, und dieses kömmt mir dabei wohl zu Statten, ob ich mich gleich wunderte, daß der Verleger dieses nahm, da ich hier noch nicht bekannt bin. — Alles ist hier enorm theuer, jede Gefälligkeit muß man von den Franzosen theuer erkaufen und dann erlangt man noch nichts ohne Grobheit. Jedoch was schwatze ich Ihnen da für uninteressantes Zeug vor? I nun, klagte doch sogar Rossini über das theure Leben hier. Ich hatte gestern Abend bei der de Mertin das Glück, diesen großen Mann näher kennen zu lernen, da er sich viel mit mir unterhielt und mich sogar bat, ihm etwas von meiner Oper hören zu lassen, worauf ich ihm die Ouverture spielte, womit er sehr zufrieden war. — Denken Sie Sich, Rossini wird die hiesige italien. Oper übernehmen, wird in Paris bleiben!!! Nun in den Schranken muß er gehalten werden; da werden die Deutschen und auch die vernünftigen Franzosen schon dazu beitragen. Wenn er in der ital. Oper herrscht, a la bonheur, das verdient er, denn er ist einmal der erste ital. Componist, aber wenn er sich erkühnt, seine gazza ladra in der großen academie royale zu geben, dann wird er gewiß immer ausgezischt, wie dieß neulich geschehen ist. Dafür mag er in der ital. Oper vergöttert werden, und da verdient ers. — Was nun die Sänger derselben anlangt, so steht oben an *Mad. Pasta*, eine vollendete Sängerin, groß als Desdemona im Othello, als Tancredo, als Romeo von Zingarelli unnachahmlich, vollkommen im Spiel, vollendet in ihren höchst geschmackvollen Koloraturen, hinreißend durch ihre Kunstfertigkeit, bezaubernd durch ihre Stimme, rührend durch die Tiefe des Gefühls und durch den unerklärbaren Zauber ihres ganzen Wesens, das dabey etwas männliches hat. Beschreiben läßt sich das nicht — aber — das ist auch der ganze Schatz der ital. Oper, wenn man nicht von den höchst mittelmäßigen Sängern und von den weniger bedeutenden wie man sie in Dresden, München, Wien bei der ital. Oper genug findet, noch den Bassisten Levasseur, und einige junge Talente, wie die Damen Demery und Cinti auszeichnen will.

Die Ensembles habe ich in Wien besser gehört. Das Orchester hier ganz vollendet, die meisten sind Zöglinge des Conservatoriums, eben so wie in der großen franz. Oper (academie royale) und in der opera comique (Feydeau) zwei in seiner Art vollendete Institute. Beide Theater haben eben so wie das ital. ein bestimmtes Publikum, weil jedes derselben sich in einer bestimmten Gattung der Komposition bewegt und die Grenzen sehr streng gehalten werden. Die academie royale ist durchaus nur für die größeren dramat. Werke älterer u. neuerer Zeit und für die großen Ballets, deren Muttertheater sie genannt zu werden verdient, wenigstens kenne ich noch nicht etwas vollkommneres.

Hier hören sie die Meisterwerke von Gretry, Piccini, Sachini, Gluck, Mozart (leider Mozarts Mystere d'Isis in die misères d'Isis verwandelt, d. h. ganz verstümmelt, denn der echte Franzose kennt Mozart nicht genug), Spontini höchst vollkommen, kurz alles was deklamatorischer großer Gesang heißt, weshalb man auch diesem Theater den Vorwurf macht, daß seine Sänger schreien, was ich auch gefunden habe, aber auch bei der Größe des Theaters und des starken Orchesters sehr nothwendig finde, denn man würde nichts hören, wenn man weniger articulirt und daher gesangsmäßiger singen wollte.

Dagegen hört man im Theatre Feydeau, daß die Franzosen auch singen können. Und dieß ist das echte, französische Theater, die Schule der französischen Musik, hier herrscht Boyeldieu, Auber, Herold. Der Ruhm des Ersteren ist entschieden, die beiden Letzten sind sehr talentvolle Männer, nur sind sie in meinen Augen infame Schelme und schlechte Franzosen, denn sie vermischen in ihrer Composition den französischen genre mit dem rossinischen, und das ist erbärmlich. Ich würde, wenn ich Franzose wäre, laut mich dagegen auflehnen, daß der herrliche Geschmack, der edle französische Styl wie ihn Mehul und andre ihrer Vorgänger rein und lieblich in den Romanzen zu erhalten gesucht haben, daß dieses Theater, welches der Stolz der Pariser sein könnte, wenn diese Schlingels nicht selbst die franz. Musik mit Füßen träten, so ganz aus der Art schlüge. Dieses Theater besuche ich fleißig, um womöglich das Beste zu behalten, nirgends kann man den Theatereffekt mehr kennen lernen; und gewiß ist mir diese französische Oper sehr nützlich, wenn mich der liebe Gott vor Abwegen bewahrt und vor Mißverständnissen, die leider unser Compositeur Blum in Berlin in vollem Maaße aufgegriffen hat, wenn er glaubt er giebt den Deutschen etwas französische Musik und er habe sich gar die französische Schule anzueignen gewußt. —

Nun, ich schwatze Ihnen da recht viel albernes Zeug und es thut mir wohl, meine freie Meinung heute äußern zu können, da ich diesen ganzen Abend bey Paer, wo auch Berton, Auber, Canilli, Lafont, Baillot waren, das nicht thun konnte. Denken Sie, was haben wir den ganzen Abend gemacht! Lotto gespielt mit mehreren Personen

vom Theater!! Dann wurde noch um $^1/_2$12 Uhr ein Spaziergang auf den Boulevards gemacht. Nun Ihnen dieses Leben unter den Boulevards zu beschreiben ist unmöglich, — hier tanzt eine arme Familie auf Stelzen, dort singt ein Blinder mit einem Pudel ein Duett, jetzt kommt ein Pulcinelltheater, Drehorgeln, Katzen, die nach der Musik tanzen, Affencomödien, abgerichtete Canarienvögel, laterna magica, dort geigt ein Armer und singt le roi est mort, ein Paar Schritte weiter singt ein anderer vive le roi!, hier schreit ein Bilderhändler Charles dix pour 2 Sous, dort laden cabinets d'aisance ein, hier ein grand restaurateur, von den kleinen Theatern suchen einem die commissionairs eben so gierig Billets in die Hand zu bringen als die unzähligen filles de joie ihre Adressen.

Mad. Korerga ist auch hier angekommen, hat aber noch nicht viel Anbeter, sie ist bedeutend häßlicher geworden. Auch die erste Sängerin des Münchner ital. Theaters Dlle. Schiaretti ist hier und ich schmachte manchmal mit diesem liebenswürdigen Kinde.

Der berühmte Zuchelli ist auch wieder hier und tritt morgen in Cenerentola als Baron auf. Ich freue mich diesen herrlichen Künstler sehen zu können . . .

Die in der letzten Zuschrift von Reissiger erwähnte günstige Entscheidung trat bald nach seiner Rückkehr nach Berlin ein, indem ihm der König von Preußen auf Betreiben Körners, Stobwassers und anderer Gönner, wie schon erwähnt, ein Reisestipendium von 500 Talern bewilligte.

Wie die Dresdner Briefe, so enthalten auch die *Pariser* Zuschriften Reissigers, bezw. seine anregenden und geistvollen Bemerkungen über *Rossini*, *Cherubini*, *Auber*, Mme. *Pasta* und andere musikalische Größen und Ereignisse, wie über das Pariser Leben überhaupt eine Fülle der interessantesten Details.

Kehren wir nun zu der jahrzehntelangen Tätigkeit Reissigers als Kapellmeister an der Dresdner Königl. Oper zurück. Als Dirigent liebte er vorzugsweise Haydn, dessen Symphonien er mit Meisterschaft zu Gehör brachte. Von *Mozart* führte er mit Begeisterung noch in den letzten Jahren seines Lebens „Idomeneus" und „Cosi fan tutte" auf. Nach dem Tode Morlacchis, des genannten Kapellmeisters der italienischen Oper in Dresden, übernahm er mit Richard Wagner gemeinschaftlich die Leitung der Königl. Oper und wurde dann bei Gelegenheit seines 25jährigen Dienstjubiläums im Jahre 1851 zum ersten Königlich Sächsischen Hof-Kapellmeister ernannt.

Wie schon erwähnt, war Karl Gottlieb Reissiger ein überaus fruchtbarer Komponist, der sich auf den verschiedensten Gebieten der musikalischen Komposition versuchte. Wie für das Theater und das Orchester schrieb er auch für die Kirche, für die letztere u. a. 10 große Messen, Psalmen, Hymnen, Vespern usw. Am meisten volkstümlich wurde er wohl durch seine frischen, melodienreichen Lieder, die jahrzehntelang zum eisernen Bestand der Konzertrepertoire gehörten und von welchen an 60 Sammlungen erschienen sind. Hie und da hört man noch jetzt in Konzerten von ihm von Sängern und Sängerinnen die nachstehend genannten Lieder gesungen: „Felice notte Marietta", „Nach Frankreich zogen zwei Grenadier'", „Blücher am Rhein", „Fern im Süd das schöne Spanien", „Als Noah aus dem Kasten war". Wer den musikalischen Aufführungen in der katholischen Hofkirche zu Dresden beiwohnt, wird noch jetzt Gelegenheit haben, die Messen Reissigers zu hören. In der Stimmführung und Harmonisierung sind dies Meisterwerke in ihrer Art. Sein Talent hat sich auf diesem Gebiete weit überzeugender als auf dem dramatischen gezeigt. Für Dresden und die Dresdner musikalischen Verhältnisse war Reissiger überhaupt jahrzehntelang ein wahrer Schatz. Seine Tüchtigkeit als Kapellmeister, seine staunenswerte Fertigkeit im Partiturlesen, sein rascher und sicherer Ueberblick, wie die Bedachtsamkeit und Festigkeit im Akkompagnement wurden allgemein anerkannt und gewannen ihm, gepaart mit seiner vollendeten Humanität, die Liebe aller, die mit ihm in nähere Verbindung traten und speziell die der seiner Leitung anvertrauten Königl. Kapelle.

Soviel ich weiß, sind nach der Flucht Richard Wagners aus Dresden zwischen diesem und Karl Gottlieb Reissiger Briefe gewechselt, aber bisher leider noch nicht veröffentlicht worden. Der Herr Bürgermeister L. Reissiger bestätigte mir dies, erklärte mir jedoch, daß er zu seinem Bedauern nicht im Besitze dieser Zuschriften sei. Vielleicht tragen diese Zeilen dazu bei, die Besitzer der ohne Zweifel für das Leben der beiden Tonkünstler wie auch für die Musikgeschichte interessanten Schriftstücke zu einer Publikation zu veranlassen. Derartige Urkunden dürfen nicht in Bibliotheken und Archiven modern, sondern müssen das Licht der Welt erblicken, denn sie sind bedeutsame und unvergängliche Dokumente der Zeitgeschichte.

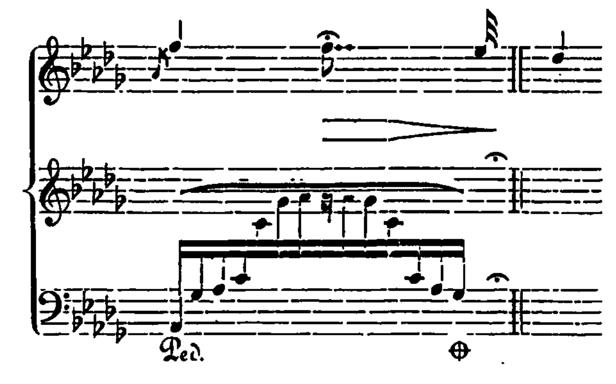
Berlin. **Dr. Adolph Kohut.**

Für den Klavierunterricht.

Franz Liszt: Dritte Konzertetüde in Des. Leipzig, Fr. Kistner.

Aus der Zahl der Lisztschen Klavierkompositionen, deren musikalischer Gehalt nicht immer gleich zu bewerten ist, ragt dieses prächtige Musikstück auf das vorteilhafteste hervor. Es bietet dem Pianisten eine dankbare und vor allem dem Charakter des Instruments angemessene Aufgabe — wie dies Liszt stets so meisterlich verstand —, deren Lösung zwar nicht gerade stupendes technisches Können erheischt, doch immerhin den Besitz einer wohlgebildeten Finger- und Handgelenktechnik voraussetzt. Indes — bei dieser Voraussetzung soll es keineswegs sein Bewenden haben, den Schwerpunkt lege ich vielmehr auf die poetische Seite des Werkes, die Darstellung des geistigen Inhaltes. Um dieser gerecht zu werden, dazu gehört allerdings ein reicherer technischer Besitz, als es manchem vielleicht scheinen mag, soll sich der Vortrag nicht allzu sehr en miniature bewegen.

Man beginne zart < >, der Welle vergleichbar, die am Strande aufstößt und verschwindet; die Melodie, wie Liszt vorschreibt, dolce con grazia, die letzte Note *des* als Viertel. Bei der Wiederholung werde der Ausdruck vielleicht etwas gesteigert. Nicht zu übersehen ist die Fermate am Schlusse der Periode (S. 4 Z. 2 Takt 1); ich schlage folgende Art der Ausführung vor:



(Pedal abzudämpfen wie angegeben, eine kleine Pause, hernach ziemlich schnell es des.)

Die Wiederkehr des Themas in Oktaven

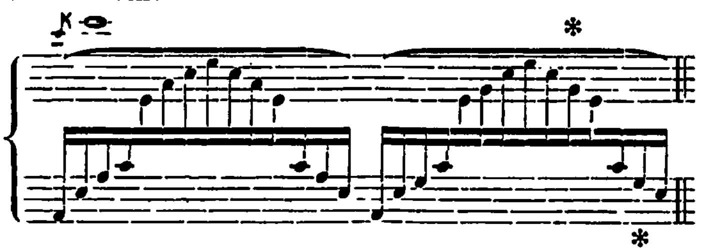


sei vor allem rhythmisch ganz korrekt, es sind Achtel*triolen*, was beachtet werden möge. Große Steigerung im Ausdrucke bei der Modulation nach A dur (S. 5 Z. 2); smorzando Z. 3 Takt 1 sehr überzeugend auszuführen.

Eine recht unangenehme Sache, weil schlecht liegend, ist der folgende Takt:



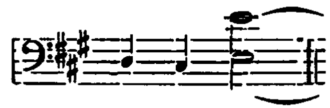
Trotz aller marcati steche man die Melodie nicht roh heraus — p dolce —, sondern vermeide jede Härte. Affrettando d. i. beschleunigend S. 6 Z. 1 Takt 2 muß es wohl heißen:



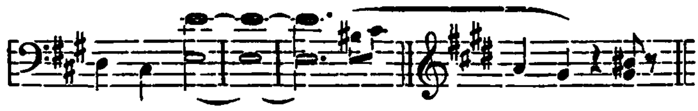
Das folgende agitato con passione darf, namentlich was den absteigenden Oktavengang anbelangt,



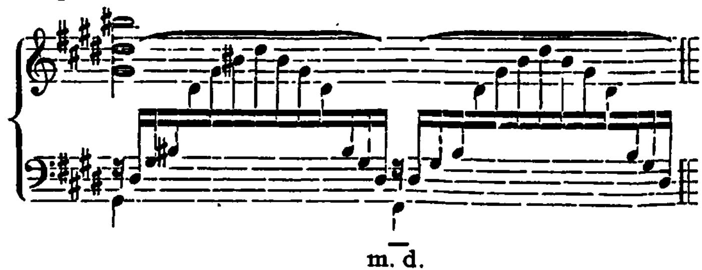
schon recht heftig genommen werden; der anschließende Oktaventriller durchaus virtuos, natürlich mit der rechten Hand allein; nur inferiore Spieler werden ihn auf beide Hände verteilen. S. 6 Z. 4 *ff*. Von hier — impetuoso — spiele man orchestral im besten Sinne des Wortes das Thema von Posaunen vorgetragen gedacht; *recht genau rhythmisch* die begleitenden Arpeggiowogen. S. 7 Z. 2 Takt 2 heißt die Melodie:



dieses letzte e ist fortklingend zu denken bis zum Schlusse der Kadenz auf e (Z. 4), so daß der melodische Kern der Stelle eigentlich heißt:

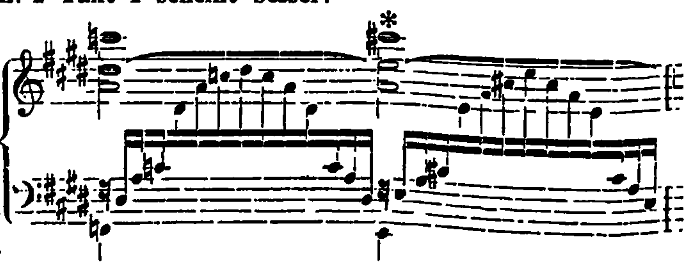


was für den richtigen Vortrag wohl zu beachten ist. Die Kadenz selbst sei sehr brillant und verliere sich nach und nach im Zeitmaße und der Kraftentfaltung. Languendo d. i. ermattend. S. 8 Z. 1 Takt 2. Ich bin dafür, das Fis des Basses und ähnliche Stellen der rechten Hand zu übertragen, was dem Charakter des Stückes durchaus entsprechend ist:



m. d.

Z. 2 Takt 1 scheint besser:



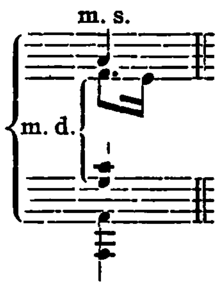
Also auf 3 A dur Quartsextakkord, wodurch die melodische Linie



lebensvoller und lebendiger wirkt. Die anschließende Kadenz — volante d. i. fliegend — sehr brillant Wohl zu beachten das ppp S. 9 Takt 1. Große Aufmerksamkeit des Zusammenspieles beider Hände erfordert der aufsteigende Sextengang, daß er nicht in die Brüche gehe. Ihn im diminuendo zu schließen, schiene mir geschmackvoller, als ein crescendo zu improvisieren. Es folge eine spannende Pause. Un poco più mosso — also ein wenig bewegter als zu Anfang. Uebrigens ein Druckfehler, die linke Hand muß heißen:



Das Zwischenspiel — Des dur Arpeggie beider Hände — bringe man etwas schwächer, als die Umspielung der Melodie. Vom Dominantseptakkord mit Vorhalt auf f gebe man das eingestrichene as event. an die linke Hand ab:



Im folgenden nehme das Stück nach und nach ab sowohl im Zeitmaß wie im Stärkegrad; ganz sphärenhaft erklinge schließlich zum letzten Male das Thema:



jedoch mit genauer Berücksichtigung des Taktverhältnisses. Quasi religioso pp werde dieses vornehm wirkende, poetische Tonstück zu Ende geführt.

München. **Prof. Heinrich Schwartz,**
Kgl. Bayr. Hofpianist.

Schillers musikalische Freunde.

Erinnerungsblatt zum 150. Geburtstag des Dichters.

Von JULIUS BLASCHKE (Glogau).

MIT den Großen im Reiche der Tonkunst ist *Friedrich v. Schiller*, im Gegensatz zu seinem Freunde *Goethe*, nur selten in persönliche Beziehungen getreten; dagegen verband ihn herzliche, aufrichtige Freundschaft mit mehreren kleineren Tonmeistern, die zum Teil eine bedeutsame Rolle in seinem Künstlerleben spielten. Schon auf der Karlsschule in Stuttgart fühlte sich der Dichter vor allem zu einem jungen Musiker hingezogen, dem später als Schöpfer der musikalischen Ballade berühmt gewordenen Komponisten *Johann Rudolf Zumsteeg* (1760—1802). Sein glänzend hervortretendes musikalisches Talent hatte dem Herzog von Württemberg Veranlassung gegeben, ihn zum Cellospieler ausbilden zu lassen, als welcher er sich nicht nur durch eine bedeutende Virtuosität, sondern auch durch einen gefühl- und temperamentvollen Vortrag auszeichnete. Schiller schätzte den jungen Tonkünstler sehr hoch, zumal dieser die hohe Begeisterung für die Kunst und die ideale

Auffassung mit ihm teilte. Wie jener in Worten, so dichtete Zumsteeg in Tönen. Der Einfluß des Schillerschen Genius auf die Schaffensrichtung des jungen Komponisten war so groß, daß wir dieselbe Würde, gepaart mit Anmut, die wir in Schillers Dichtungen bewundern, auch in Zumsteegs musikalischen Schöpfungen finden, wenn auch nicht mit der Kraft und Größe des Genius zum Ausdruck gebracht. Daher vertraute denn auch der jugendliche Dichter niemandem so gern wie Zumsteeg seine poetischen Erzeugnisse zur Komposition an, z. B. die meisten Kompositionen für den „Musenalmanach". Zumsteeg schrieb die erste Musik, die Schiller zu einer seiner Dichtungen vernahm, die Gesänge aus den „Räubern", die mit Schiller von Stuttgart nach Mannheim wanderten und dort 1782 als Beigabe zur zweiten Auflage des Dramas erschienen. In seiner großen Bescheidenheit sagt der Dichter im Vorwort, er sei überzeugt, daß man den Text bei der Musik vergessen werde. Sehr erklärlich erscheint es daher, wenn Schiller sich schon damals zur Dichtung einer lyrischen Operette „Semele", zu der Zumsteeg die Musik schreiben sollte, angeregt fühlte. Die Komposition unterblieb jedoch. Dagegen setzte der Komponist noch folgende Lieder und Balladen in Musik: „Entzückung an Laura", „Der Flüchtling" (unter dem Titel „Morgenphantasie"), „An die Freude", „Die Erwartung", „Nadowessische Totenklage" („Seht, da sitzt er auf der Matte"), „Ritter Toggenburg", „Hero und Leander", „Des Mädchens Klage", „O Dank diesen freundlich grünen Bäumen" (aus „Maria Stuart"). Zumsteegs Abschied Johannas („Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften") bildete das Entzücken unserer Großeltern und erhielt sich bis in die sechziger Jahre in den Liedersammlungen, während sein Reiterlied („Wohlauf, Kameraden") neben der Melodie von Zahn keine Geltung erlangte.

Schillers Einfluß auf Zumsteegs Kompositionsweise kann aber nicht in allen Beziehungen als glücklich bezeichnet werden, da der große Dramatiker und Idealist das Talent seines Freundes fast ausschließlich auf Größe und Erhabenheit hinleitete, dagegen das lyrische Element darin unbewußt unterdrückte. Dieser Mangel eines das ganze Kunstwerk durchpulsierenden, belebenden lyrischen Elements, den die Musik am allerwenigsten vertragen kann, ohne eine gewisse Kälte auszuhauchen, haftet denn auch den Kompositionen Zumsteegs aus jener ersten Periode seines Schaffens an, in der er, wie *A. v. Winterfeld* schreibt, noch völlig unter dem Einflusse Schillers stand, so wohltätig der Dichter auch sonst auf ihn einwirkte.

Als Schiller noch die Lateinschule in der herzoglichen Residenz Ludwigsburg besuchte, wirkte dort als Stadtorganist der Poet und Tonkünstler *Christian Friedrich Daniel Schubart* (1739—1791), der bald darauf wegen seines unbezähmbaren Hanges zu Spott und Satire den Laufpaß erhielt. Nun begann sofort seine „publizistische Odyssee", welche vier Jahre später in der Kerkerhöhle auf Hohenasperg ein schreckliches Ende nehmen sollte. Der Herzog Karl Eugen von Württemberg, der in Schillers Jugendleben eine wichtige Rolle spielt, ließ den genialen und originellen Freiheitssänger, um wegen seines Freimuts Rache an ihm zu nehmen, am 27. Januar 1777 gefangen nehmen und auf den Hohenasperg bringen, wo er volle zehn Jahre im Kerker saß, ohne jemals verhört oder eines Verbrechens angeklagt zu sein. In dieser jammervollen Lage sah ihn der für Schubarts Dichtungen hochbegeisterte Verfasser der „Räuber" bei einem Besuche auf dem Hohenasperg. Schiller hatte eine Erzählung Schubarts, die der Jahrgang 1775 des „Schwäbischen Magazins" enthielt, als Stoff für sein Drama benützt, und der unglückliche Poet, der jenes mit Begeisterung gelesen, hatte öfters den Wunsch geäußert, dem Dichter der „Räuber" einmal persönlich näherzutreten. Dieser Wunsch wurde nun erfüllt. Als der jugendliche Dichter dem gefangenen Kunstgenossen vorgestellt wurde, fiel letzterer Schiller um den Hals, küßte ihn und brach in Tränen aus.

Schubart schrieb während seiner Gefangenschaft nicht nur über Musik, sondern komponierte auch eine Reihe verschiedenartiger Werke. Nachdem er im Jahre 1787 in Freiheit gesetzt worden war, wurde er zum Hofpoeten und zum Theater- und Musikdirektor ernannt, allein die Kerkerhaft hatte seine Kraft vor der Zeit gebrochen, und schon nach vier Jahren starb er in Stuttgart. Von seinen Kompositionen wurden nur wenige bekannt; bedeutungsvoller war seine schriftstellerische Tätigkeit. Von besonderem Interesse sind seine „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst".

Wenn die Bekanntschaft mit dem armen Gefangenen in dem Stuttgarter Regiments-Medikus Schiller nur schmerzliche Gefühle erregen konnte, so mußte ihm dagegen eine andere, um dieselbe Zeit ihm nahetretende Persönlichkeit freundliche und beglückende Eindrücke bereiten. Es war der Musikus *Johann Andreas Streicher* (1761—1833), der vom Schicksal bestimmt war, in der trübsten und verhängnisvollsten Lebensperiode unseres großen Nationaldichters diesem als der aufrichtigste und selbstloseste Freund sich zu bewähren, Not und Elend, Kummer und Gefahren mit ihm zu teilen. Der um zwei Jahre jüngere Musikus, ein echtes, gutes, treues Schwabenherz, hatte den jugendlichen Dichter zum ersten Male bei einer Prüfungsfeierlichkeit in der Stuttgarter Akademie gesehen, ohne seinen Namen oder sonst etwas von ihm zu wissen. Er erzählt, Schillers Erscheinung habe sogleich einen so unauslöschlichen Eindruck auf ihn gemacht, daß er, wenn er Maler wäre, noch nach fünfzig Jahren die ganze Szene im Bilde darzustellen vermöchte. Seine Blicke ruhten mit Wohlgefallen auf dem Jüngling mit den losen, rötlichen Haaren und der breitgewölbten Stirn, unter der der kühne Adlerblick hervorleuchtete, wenn er sprach, während häufig ein freundliches Lächeln um seine Lippen spielte.

Als ein Jahr später die „Räuber" im Druck erschienen und gewaltiges Aufsehen erregten, bat Streicher seinen Freund Zumsteeg, ihn mit dem Dichter persönlich bekannt zu machen. Wie groß war sein Erstaunen und seine Freude, als er in dem Verfasser den jungen Mann wieder erkannte, der einige Zeit vorher seine Aufmerksamkeit in so hohem Maße erregt hatte! Es war eine denkwürdige Stunde, als beide einander persönlich nähertraten. Schiller hatte in Andreas Streicher ein Herz gefunden, in das er alle seine Ansichten, Entwürfe, Sorgen und Kümmernisse niederlegen konnte; der weiche, träumerische Musiker dagegen gewann in dem täglichen Umgange mit dem geliebten und verehrten Freunde eine Kraft der Aufopferungsfähigkeit, die zu beweisen er allzubald Gelegenheit finden sollte. Schillers Lage war durch die Strenge des Herzogs Karl Eugen von Württemberg, der ihm untersagt hatte, außer medizinischen Arbeiten etwas drucken zu lassen, unerträglich geworden. Freund Zumsteeg, den sein Beruf als Musiklehrer mit den Kreisen der vornehmen Welt in Stuttgart in Berührung brachte, hatte deutliche Winke fallen lassen, daß etwas gegen Schiller im Werke sei. Dieser faßte daher den Entschluß, heimlich aus Stuttgart zu fliehen, aber nur wenige Vertraute durften in das Geheimnis eingeweiht werden. Zu ihnen gehörte Streicher, der sogleich erklärte, daß er bereit sei, den Flüchtling bei dem gefahrvollen Unternehmen zu begleiten und auch imstande wäre, wenigstens für die erste Zeit die Mittel zur Reise zu beschaffen. Ueber die Einzelheiten der Flucht und den Aufenthalt in Mannheim hat Streicher wertvolle Aufzeichnungen in einem Büchlein hinterlassen, das zwar in einem etwas altväterischen Tone und mit ziemlicher Umständlichkeit abgefaßt ist, aber „über der ganzen Erzählung waltet eine Treue, und über den Worten liegt ein bezaubernder Hauch der Empfindung, daß man bei der Erzählung des Musikus einen ähnlichen Eindruck empfängt, wie beim Anhören einer Haydnschen Sonate." (Palleske.)

Der „treue Andreas" war dem Dichter nicht nur bei der gefahrvollen Flucht aus Stuttgart behilflich, sondern verzichtete auch bereitwilligst aus Liebe zu dem schwer geprüften Freunde auf seine beabsichtigte Reise nach Ham-

burg, wo er unter *Philipp Emanuel Bachs* Leitung in der Tonkunst sich vervollkommnen wollte. Wie innig wußte sich der talentvolle Pianist in die Kunst seines Freundes einzuleben und durch seine eigene Kunst die Stimmung und die so vielfach behinderte Schöpferkraft des Dichters zu beleben! Schiller liebte es bekanntlich, besonders wenn er dichtete, Musik zu hören, und versicherte auch noch in späteren Jahren, daß ihn nichts beim Arbeiten mehr fördere, als das Anhören schöner Melodien. Streicher wußte, daß es weniger einer großen Kunstfertigkeit, als vielmehr einer richtigen Auffassung bedurfte, um durch die Macht der Töne „alle Affekte in ihm in Bewegung zu setzen". Wie erwünscht war es ihm, seine Begeisterung erhalten und das „Zuströmen der Gedanken dem Dichter erleichtern zu können!" Dieser aber richtete gewöhnlich schon beim Mittagstisch mit der bescheidensten Zutraulichkeit an Streicher die Frage: „Werden Sie heute abend nicht wieder Klavier spielen?" Wenn es dann dämmerte, schritt Schiller stundenlang gesenkten Hauptes in dem oft nur vom Monde erleuchteten Zimmer auf und nieder, während sein Geist in anderen Regionen weilte. Zur Seite sitzt der treue Andreas an seinem kleinen Klavier und schlägt erst leise die Tasten an, um sie dann allmählich in volleren Akkorden auftönen zu lassen. Er weiß, wie sehr die Musik dem Freunde die Seele löst und des Dichters Gedanken beflügelt. Dieser steht still, er lauscht den tröstenden, ermutigenden Klängen, er richtet den Kopf auf, eine glückliche Idee ist gefunden, und ein Ruf der Begeisterung, halbartikulierte Worte brechen von seinen Lippen. Er eilt zum Tische und bringt zu Papier, was der Genius ihm offenbarte. So entstand das bürgerliche Trauerspiel „Luise Millerin" („Kabale und Liebe").

Andreas Streicher hielt bei seinem Freunde so lange aus, bis sich das Schicksal einigermaßen günstiger gestaltet hatte; aber auch nach seiner Trennung verfolgte er „bescheiden und aus stiller Ferne" den späteren Sonnengang des Dichterfürsten. Nach seiner Verheiratung mit *Nanette Stein*, der Tochter des bekannten Augsburger Klavierbauers, widmete er sich mehr und mehr dem Studium des Instrumentenbaues. Er starb in Wien, wohin er seine Pianofortefabrik verlegt hatte, als wohlhabender Mann.

Eine günstige Schicksalsfügung führte dem Dichter als Ersatz für Andreas Streicher in dem späteren Oberappellationsrat *Christian Gottfried Körner* (1756—1831) einen neuen trefflichen Freund zu, wie ein solcher schon längst Bedürfnis für ihn war. Bisher nur an Freunde gewöhnt, die sich ihm bewundernd unterordneten oder nur seine Zerstreuungen mit ihm teilten, begegnete er in ihm einem feingebildeten, edlen, stets zuverlässigen Charakter, dessen beruhigende und mäßigende Einwirkung dem Ungestüm des jungen Dichters gegenüber von dem heilsamsten Einfluß war. Er fand einen in vielseitige Studien eingeweihten Denker, der (nach Lüben und Nacke) nicht bloß empfangen, sondern auch geben konnte. Körner, der Vater des Dichters Theodor Körner, zeigte gleich starke Neigung für die strengste Wissenschaft, wie für die Musik. In letzterer Kunst besaß er so viel Talent, daß er sogar, wenn auch mit wenig Glück, als Komponist auftreten konnte; auch wird ihm eine kräftige Baßstimme nachgerühmt. Ueber den Duetten, die er mit seiner Minna sang, versäumte er aber niemals seinen Beruf.

Den ersten Anlaß zur Anknüpfung freundschaftlicher Beziehungen zwischen Schiller und Körner gab die von einer kleinen Schillergemeinde in Leipzig dem Dichter überreichte Sendung, der eine Komposition Körners, die Arie Amaliens aus den „Räubern", beigegeben war. Daraus entwickelte sich ein Briefwechsel, der dann zu einem für Schillers Leben hochbedeutsamen Freundschaftsbündnis führte. Wer erinnert sich hierbei nicht an das schöne Verhältnis des Dichters *Goethe* zu dem Berliner Musikdirektor *Zelter*! Wie jener sich in allen musikalischen Fragen an seinen Berliner Freund wandte, so fand auch Schiller in Körner einen ausgezeichneten musikalischen Berater. Der Zug zu diesem edlen Manne, der übrigens ungeachtet seiner Begeisterung für Schillers Dichtungen doch stets eine aufrichtige Kritik daran übte, führte den Dichter im April 1785 nach Leipzig, wo er aufs wärmste empfangen wurde. Als Körner im Sommer seine Braut heimgeführt hatte, siedelte Schiller von Gohlis bei Leipzig nach Dresden über, wo er im Körnerschen Hause Wohnung fand. Körner hatte sich von Schiller die Freude erbeten, ihn wenigstens auf ein Jahr „aus der Notwendigkeit des Brotverdienens setzen zu dürfen"; er hatte ihm auch geholfen, seine Verbindlichkeiten in Mannheim zu regeln. Schiller nahm das selbstlose Anerbieten an und dankte dem neugewonnenen Freunde mit den Worten: „Durch Dich, teurer Körner, kann ich vielleicht noch werden, was ich je zu werden verzagte. Die Tränen, die ich hier an der Schwelle meiner neuen Laufbahn Dir zum Danke vergieße, diese Tränen werden wiederkommen, wenn diese Laufbahn vollendet ist. Werde ich das, was ich jetzt träume — wer ist glücklicher als Du? Eine Freundschaft, die so ein Ziel hat, kann niemals aufhören. Zerreiße diesen Brief nicht. Du wirst ihn vielleicht in zehn Jahren mit einer seltsamen Empfindung lesen, und auch im Grabe wirst Du sanft darauf schlafen." (Otto Güntter in der Volksausgabe des Schwäbischen Schiller-Vereins.) Im Sommer dieses Jahres, als der nun aller Sorgen enthobene Schiller im Kreise guter, ideal gesinnter, liebevoll ihm zugewandter Menschen traulich und frohherzig sich bewegte, entstand das berühmte „Lied an die Freude", das als die jubelnde Begrüßung des rosigen Morgenlichtes nach einer langen Nacht die innere Gemütsstimmung des Verfassers zum Ausdruck bringt. Wie der gefangene Schubart, so setzte es auch Körner alsbald in Musik, und zahlreiche Komponisten folgten ihm, bis es endlich durch *Beethoven* die unsterbliche Tonweise erhielt.

Noch glücklichere Tage verlebte Schiller auf dem Körnerschen Weinberge in Loschwitz bei Dresden, wo er fast zwei Jahre lang die Herbstmonate still und zurückgezogen in fleißigem Schaffen und in trautem Verkehr mit dem Freunde zubrachte. Das musikalische Talent des Hausherrn und seiner Gemahlin belebte die geselligen Abende. Aber auch nach seinem Scheiden aus Dresden blieb Schiller in anregendem Briefwechsel mit seinem Freunde Körner, der sehr oft die Frage zu entscheiden hatte, ob sich dieses oder jenes Gedicht zur Komposition eigne. Sein Urteil war meist entscheidend für Schillers Pläne zur Aus- und Umgestaltung seiner Dichtungen. So sandte der Dichter am 25. September 1795 das Gedicht „Der Abend" („Senke, strahlender Gott") an Körner mit der Bemerkung: „Vielleicht qualifiziert sich diese Kleinigkeit zur musikalischen Komposition." Gegen diese Meinung hegte Körner Bedenken, und zwar mit Recht; denn reimlose Verse mit kompliziertem Rhythmus eignen sich im allgemeinen weniger zur Komposition als Reimverse mit einfachem Metrum. Er antwortete: „. . . Ich will versuchen, ob sich das Gedicht komponieren läßt. Freilich ist es größtenteils von der Gattung, die, wie mich dünkt, nicht gesungen, sondern deklamiert werden soll, wo der Dichter ungestört genossen werden muß, wo die Darstellung in einer Reihe von Bildern geht, wofür der Musiker keine Zeichen hat. Die letzte Strophe ist musikalisch, auch die erste, jedoch weniger. . . . Du mußt doch gestehen, daß dieses Metrum einen besonderen Reiz hat, den man in den schönsten gereimten Gedichten nicht findet. Es tönt wie eine Melodie aus einer anderen Welt. Diese Melodie nicht zu zerstören, ist noch eine besondere Schwierigkeit für den Musiker." — Gelungene Kompositionen dieses Liedes lieferten u. a. *Joh. Brahms* (op. 64) für gemischten Chor mit Pianoforte und *Rich. Strauß* (op. 34) für sechzehnstimmigen Chor.

An der Ballade vom „Ritter Toggenburg" lobte Körner besonders eine „gewisse musikalische Einheit und die durchgängige Gleichheit des Tones, der zu dem Stoffe vollkommen paßt". Bei seiner Neigung, sich an den Gedichten des Freundes als Komponist zu versuchen, mußte ihm diese

Ballade, die wie eigens für eine musikalische Behandlung berechnet scheint, ganz besonders willkommen sein. Das Gedicht hat aber auch schon, wie Viehoff meint, für sich allein etwas sehr Musikalisches, und dies beruht zum großen Teil auf der glücklich gewählten metrischen Form, die sich zugleich dem Gedankeninhalte vortrefflich anschmiegt. Am stärksten tritt dies in den drei Schlußstrophen hervor.

Im Februar 1802 schickte Schiller an Körner das Lied „Die vier Weltalter" („Wohl perlet im Glase der purpurne Wein"), damit dieser eine Melodie dazu erfinde. Zu dem „Sänger" (so hatte der Dichter zuerst das Lied betitelt) wünschte er eine recht belebte, dithyrambische Musik, „um eine recht exaltierte Stimmung auszudrücken". Außer Körner komponierten dieses Lied *Fr. Schubert, Mendelssohn, Max Bruch* (op. 38) u. v. a. — Das Gedicht „An die Freunde", das unverdientermaßen den Namen eines Gesellschaftsliedes führt, fand Körner zur musikalischen Bearbeitung als schwerer durchführbar. Die beiden letztgenannten Tonweisen von Körner wurden wenige Tage nach ihrer Entstehung bei einem „Kränzchen" in Weimar gesungen. Endlich sei hier noch erwähnt, daß Körner für die „Horen" von 1775 einen Beitrag über den „Charakter der Töne oder über Charakterdarstellung in der Musik" lieferte.

Zum Körnerschen Freundeskreise, zu dem die musikalische Bildung einen sicheren Schlüssel bildete, gehörte auch der kursächsische Kapellmeister *Johann Gottlieb Naumann* (1741 bis 1801), einer der angesehensten und fruchtbarsten Komponisten seiner Zeit. Er setzte einige Balladen von Schiller in Musik, und Körner hätte den Dichter gern zu einem Operntext für Naumann überredet. Schiller beabsichtigte, Wielands „Oberon" als Operntext zu bearbeiten, den der nachmalige Kapellmeister *Joh. Fr. Kranz* in Weimar komponieren sollte. Körner aber sprach sich dagegen aus. „Daß Du aus dem Oberon eine Oper machen willst", antwortete er, „behagt mir nicht. Warum nicht selbst ein Sujet erfinden? Mich däucht immer, daß Du in der Idee des Ganzen und in der dramatischen Anordnung glücklicher sein würdest, als in Ausarbeitung der einzelnen Stücke nach dem Wunsche des Musikers. Auch mußt Du einen berühmten Komponisten anstellen. Naumann wird gern für Dich arbeiten. Warum willst Du Dich mit einem Anfänger einlassen?" Körners Abraten wurde entscheidend.



STEFI GEYER.
(Text siehe S. 84.)

Später wünschte Naumann eine deutsche nationale Oper zu komponieren, wozu Schiller den Text liefern sollte. Er bat Körner um seine Vermittlung, und der letztere schrieb darüber an Schiller: „Naumann hat wieder mit mir von einer Nationaloper gesprochen, die Du ihm machen solltest. Die Klopstockschen Schauspiele sind ihm fürs Theater zu mager. Von Dir erwartet er mehr Theaterkenntnis, weniger Härte in der Versifikation und gleiche Gedrungenheit der Sprache. Was sagst Du zu dieser Idee? Wenn Du nur so gescheit wärest, künftigen Sommer wieder zu uns zu kommen, so könntest Du Dich mit Naumann selbst bereden." Schiller ging, da er zu sehr beschäftigt war, auf diesen Vorschlag nicht ein. A. v. Winterfeld wirft mit Recht die Frage auf, ob Naumann, dessen Schwerpunkt trotz seiner zahlreichen italienischen Opern doch eigentlich mehr in der kirchlichen Komposition lag, der rechte Mann gewesen wäre, um eine durchschlagende deutschnationale Oper zu komponieren.

Im letzten Jahrzehnt seines Lebens setzte Naumann außer anderen Gedichten Schillers auch „Die Ideale" in Musik. Diese Komposition hielt er selbst für eine seiner gelungensten Tonschöpfungen und setzte auf das Titelblatt die Worte: „Für Wenige." Er war nie zu bewegen, in Gegenwart einer größeren Gesellschaft den Vortrag des Liedes zu gestatten. „Es soll auf sieben oder acht Menschen wirken," pflegte er zu sagen, „die Empfindung und Aufmerksamkeit mitbringen; für 30 oder 40 habe ich es nicht geschrieben." Als Schiller einst nach Dresden kam, wollte ihm Naumann seine Verehrung bezeugen und ließ ihm durch eine Sängerin „Die Ideale" vorsingen. In Gegenwart des Komponisten hielt Schiller mit seinem Urteil zurück, aber in Körners Hause brach sein voller Unmut los: „Wie kann ein berühmter Mann", rief er aus, „mein Gedicht so zerarbeiten, daß über sein Geklimper die Seele des Gedichtes zu Fetzen wird!" Der musikalische Körner übte eine minder strenge, aber doch abfällige Kritik, wenn er meint: „In den Idealen ist viel Musik und in einigen Stellen der Ausdruck glücklich. Aber in seiner ganzen Methode, ein solches Gedicht zu behandeln, verstößt Naumann gegen die ersten Grundsätze. Er hat eine Wut, einzelne Bilder zu malen, und seine Darstellung geht immer zuerst auf das Objekt, von dem gesprochen wird, nicht auf den Zustand des Subjekts." Ein Blick in die tatsächlich wenig geglückte Naumannsche Komposition der „Ideale" überzeugt uns, daß Schillers feinsinniges musikalisches Urteil hier richtig von seinem dichterischen Geschmack geleitet worden war.

In den letzten Tagen von Schillers Aufenthalt in Weimar, ehe er als Geschichtsprofessor nach Jena ging, machte er die Bekanntschaft einer in der Musikwelt damals allgemein bekannten Persönlichkeit: des Kapellmeisters *Johann Friedrich Reichardt* (1752—1814), der im Winter des Jahres 1788 als Gast *Goethes* nach Weimar gekommen war, um dessen „Claudine von Villabella" in Musik zu setzen. Reichardt stand als einer der ersten Singspielkomponisten in hohem Ansehen; auf Schiller aber machte er wegen seines anmaßenden, aufdringlichen Wesens einen widerwärtigen Eindruck. Seiner Antipathie gegen ihn gibt der Dichter in einem Briefe an Körner vom Jahre 1789 Ausdruck, in welchem es heißt: „Noch ein Fremder ist in Weimar, aber ein unausstehlicher . . . . ich habe seine Bekanntschaft

ausstehen müssen. Wie ich höre, muß man sehr mit Worten gegen ihn auf seiner Hut sein." Reichardt, der auch als Schriftsteller eine ausgedehnte Tätigkeit entfaltete, hatte in mehreren Journalen anonym seine Hand gegen Goethe und Schiller im Spiele. In seiner Zeitschrift „Deutschland" griff er Goethes „Elegien" vom stofflich-moralischen, dessen „Unterhaltungen" vom französierenden Standpunkt an und rügte, daß sie gegen das Programm der von Schiller redigierten „Horen", nicht zu politisieren, gröblich verstießen. Schiller meldete dem nach Weimar zurückgekehrten Freunde die schwarze Tat, und Goethe, der „solch ein öffentliches Anbellen einer im Grunde edlen Sache" von einem Anhänger und Verpflichteten als einen Treubruch ansah, schrieb: „Hat er sich emanzipiert, so soll er mit einer Ladung von Karneval-Gipsdrapeen auf seinem Büffelrock begrüßt werden, daß man ihn für einen Perückenmacher halten soll." Im Januar 1796 schrieb Schiller an Goethe, er möge den falschen Freund mit einigen Xenien beehren, und Reichardt, der sich nach seiner Entlassung aus der Berliner Stellung auf seinem Landgute zu Giebichenstein bei Halle aufhielt, wurde mit Spottversen sehr reich bedacht. Zu den bekanntesten gehört das „Zeichen des Skorpions":

„Aber nun kommt ein böses Insekt aus G—b—n her;
Schmeichelnd naht es, ihr habt, flieht ihr nicht eilig, den Stich."

Trotz dieser gegenseitigen Befehdungen wandte sich Reichardt mit Eifer den Dichtungen Goethes und Schillers zu und setzte viele Dutzende in Musik. Einige seiner Lieder, z. B. „An der Quelle saß der Knabe" und „Es reden und träumen die Menschen viel" haben wegen ihres volkstümlichen Charakters eine weite Verbreitung gefunden.

Zu Anfang des Jahres 1802 fällt endlich noch eine Begegnung Schillers mit Goethes Freund *Karl Friedrich Zelter* (1758—1832), der eigens von Berlin nach Weimar gekommen war, um den berühmten Dichter persönlich kennen zu lernen. Ueber diesen Besuch schrieb Zelter an Goethe: „Schiller war nicht längst in Dresden gewesen. Naumann hatte die ‚Ideale' in Musik gesetzt und sie dem Dichter durch seine Schülerin, eine Mademoiselle *Schäfer*, vorsingen lassen. Das erste, wovon Schiller zu mir sprach, war diese Komposition, über welche er ganz entrüstet war, . . . und so ging's über alle Komponisten her. Den Effekt solcher tröstlichen Oration brauch' ich nicht zu beschreiben, ich hatte Schillers und Deine Gedichte (komponiert) im Sacke mitgebracht und mit einem Schlage die Lust verloren, sie auszupacken. Es war vor Tische. Schiller und ich sollten bei Dir essen. Die Frau kam und sagte: Schiller, Du mußt Dich anziehen, es ist Zeit. So geht Schiller ins andere Zimmer und läßt mich allein. Ich setze mich ans Klavier, schlage einige Töne an und singe sachte für mich den ‚Taucher'. Gegen das Ende der Strophe geht die Tür auf und Schiller tritt leise heran — nur halb erst angezogen: ‚So ist's recht, so muß es sein'!" Auch über andere Kompositionen seiner Gedichte von Zelter äußerte sich Schiller ganz begeistert, während wir heute über ihren musikalischen Wert wesentlich kühler urteilen. Schiller forderte vor allem ganz einfache, schlicht begleitete Weisen, welche die Deutlichkeit des Textes nicht beeinträchtigen, und solche fand er in Zelters Liedern.

Schließlich sei noch eine musikalische Freundin des Dichters, die berühmte Sängerin *Corona Schröter* (1748 bis 1802) erwähnt, die bekanntlich Goethes Erlkönig zuerst komponierte. Sie trat auch den Dichtungen Schillers näher und setzte u. a. den „Taucher" und „Die Würde der Frauen" in Musik. Ueber die genannte Komposition berichtet Schillers Frau an ihren in Jena abwesenden Gemahl: „Die Schröter hat uns den ‚Taucher' gesungen, den sie sehr glücklich komponiert hat, und so gut vorgetragen, daß es einen rechten Genuß gab."

So schätzenswerte Dienste die musikalischen Freunde dem Dichterfürsten aber auch geleistet haben, so bedauerlich ist es, daß ihm niemals Gelegenheit geboten wurde, mit einem ihm kongenialen Tonmeister in Verbindung zu treten. Wir denken hierbei vor allem an den Tonheros *Beethoven*, der dem Heros des deutschen Dramas wie kein anderer Tonschöpfer sowohl durch sein leidenschaftliches Ringen nach dem Ideal, wie auch durch seine Lebensschicksale nahe verwandt war. Schon im Jahre 1793 hatte sich der damals 23jährige Tonkünstler mit der Absicht getragen, Schillers Ode „An die Freude" in Musik zu setzen. Chor und Orchester sollten sich zum Preise des Dichtergenius und seines Liedes vereinigen; aber erst nach mehreren Jahrzehnten, als Schiller schon längst in die Unsterblichkeit eingegangen war, kam dann Beethoven auf jene Jugendidee zurück, und indem er in sein Skizzenbuch die Worte schrieb: „Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen!" schuf er im Hymnus an die Freude jenes erhabene Tonwerk, von dem Albert Möser dichtet:

„Hätten die hohen Titanen, als sie den Olympos erklommen,
Daß sie entfachte der Mut, zündender Töne bedurft,
Wahrlich, das einzige Werk eracht' ich der Stürmenden würdig;
Denn zum Himmel empor braust es verwegen wie sie."

Unsere Künstler.

Stefi Geyer.

(Porträt siehe S. 83.)

WIE auf den Gebieten des Handels und Gewerbes, der schönen Literatur und der Wissenschaft die Frauen den Kreis ihrer Tätigkeit immer weiter ausdehnen, so vergrößert sich von Jahr zu Jahr auch die Zahl der Frauen, die auf dem Gebiete der Musik durch eine Tätigkeit, die in früheren Zeiten fast nur von Männern erfolgreich ausgeübt wurde, sich einen angesehenen Namen erwerben. Bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts traten Frauen fast nur als Sängerinnen öffentlich auf; heute ist die Zahl der weiblichen Instrumental-Solisten beinahe ebenso groß wie die der männlichen. Auch Geigen- und Cello-Virtuosinnen, die noch vor einigen Jahrzehnten eine seltene Erscheinung in den Konzertsälen waren, bekommen wir jetzt alljährlich in vielen Konzerten zu hören. Während aber schon mehrere Pianistinnen, z. B. *Klara Schumann*, *Sophie Menter* und *Teresa Carreño*, den berühmtesten Meistern ihres Instrumentes an die Seite gestellt werden, war es bisher noch keiner Violinistin und keiner Cellistin vergönnt, einen Weltruhm zu erlangen, der an den ihrer größten Berufsgenossen heranreicht. Erst in den letzten Jahren ist eine junge Dame, *Stefi Geyer*, aufgetreten, der das Glück beschieden zu sein scheint, bald allgemein als Geigenkünstlerin ersten Ranges anerkannt zu werden, als welche sie von vielen Musikfreunden schon heute betrachtet wird.

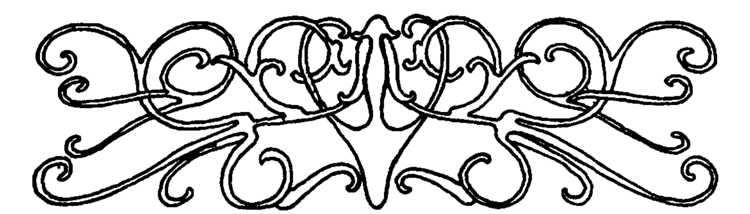
Stefi Geyer wurde am 23. Juni 1888 als Tochter eines Arztes in *Budapest* geboren. Da nun im Hause ihres Vaters die Musik viel gepflegt wird, erhielt sie früh Anregung zur Betätigung ihrer musikalischen Gaben. Im Alter von $3^1/_2$ Jahren soll sie Volkslieder auf dem Klavier gespielt und auch selbständig eine Begleitung dazu gefunden haben. Schon in dieser Zeit äußerte sie eine besondere Vorliebe für die Violine, und auf ihre dringenden Bitten schenkten ihr die Eltern zu ihrem 5. Geburtstag eine Miniaturgeige. Der Vater zeigte ihr die wichtigsten Handgriffe, und nun verstand das fünfjährige Kind, ohne regelrechten Unterricht genossen zu haben, eine Menge Melodien, die es gehört hatte, nachzuspielen. Die Eltern waren verständig genug, jede Ueberhastung der technischen Ausbildung, durch die so manches musikalische Wunderkind körperlichen und geistigen Schaden erleidet, zu vermeiden. Der Vater suchte anfangs sogar zu verhindern, daß seine Tochter sich als „Wunderkind" hören lasse. Stefi Geyer widmete sich dem Studium aber aus eigenem Antrieb mit solchem Eifer und überwand, als sie

regelmäßigen Unterricht erhielt, die technischen Schwierigkeiten mit solcher Leichtigkeit, daß sie schon im Alter von 7 Jahren mit großem Erfolg öffentlich auftreten konnte. Zwei Jahre darauf wurde sie Schülerin *Eugen Hubays*, der auch Franz v. Vecsey und andere berühmte Virtuosen ausgebildet hat. Nach mehreren kleineren Konzertreisen trat sie im Jahre 1906 in Wien auf, wo bekannte Kritiker nicht nur ihre Technik bewunderten, sondern auch ihr höchstes Erstaunen ausdrückten über die geistige Reife, die die 17jährige Künstlerin durch ihren Vortrag eines so schwer zu ergründenden Werkes wie des Brahmsschen Violinkonzertes erkennen ließ. Die nächsten Konzertreisen, die Stefi Geyer durch die meisten Gegenden Deutschlands und Oesterreichs, durch die Schweiz, die Niederlande und England führten, waren Triumphzüge, auf denen sie überall die höchste Anerkennung bekannter Musikkritiker fand. Auch daß Stefi Geyer verpflichtet worden ist, in diesem Winter in Konzerten mehrerer der bedeutendsten Orchestervereinigungen, z. B. in einem der Berliner Nikisch-Konzerte, aufzutreten, zeigt, welche Anerkennung sie schon bei hervorragenden Kennern gefunden hat.

Wohl selten hat ein reproduzierender Künstler in so jungen Jahren ein Gefühlsleben von solcher Eigenart und solcher Schönheit offenbart, wie es sich in Stefi Geyers Geigenspiel ausspricht. Durch die große Innigkeit ihres Vortrages und den Wohllaut ihres Tones vermag sie auch in sogen. Virtuosenstücke eine Empfindung hineinzulegen, von der die meisten Leser der Partituren keine Spur in diesen Werken finden werden. In allen Vorträgen zeigt sie eine ganz selbständige und interessante Auffassung des gespielten Werkes; dabei wird sie aber durch ihr reifes Stilgefühl stets davor bewahrt, einem Werke Gewalt anzutun, um ihm den Stempel ihrer Individualität aufzudrücken. Freilich glaube ich, daß ein Künstler, der Brahms' Violinkonzert und Bachs Ciaconna männlicher, wuchtiger, herber spielt, den Stil, in dem Bach und Brahms sich diese Stücke vorgestellt haben mögen, besser trifft, als Stefi Geyer. Aber auch in deren Auffassung stehen beide Werke in höchster Schönheit da, die wichtigsten Charakterzüge werden nicht verwischt, und deshalb hätten gewiß auch die Schöpfer dieser Meisterwerke Stefi Geyers Auffassung als berechtigt anerkannt. Alle Effekthascherei, alle Sucht, durch Einzelheiten zu verblüffen, ist dieser ernsten Künstlerin fremd; immer hat ihr Vortrag einen einheitlichen, großzügigen und dem Charakter des Stückes angemessenen Stil. Man gewinnt daher immer die Ueberzeugung, daß sie gar nicht anders spielen könne, als sie spielt, zumal die Wirkung, die ihr Spiel ausübt, genau dem Eindruck entspricht, den man von ihrer äußeren Erscheinung empfängt. Sie spielt so, wie sie aussieht. — Die technischen Schwierigkeiten bewältigt sie mit einer Leichtigkeit und einer Ruhe in ihrem äußeren Gebaren, daß man gar nicht an die Schwierigkeiten denkt; ja, man möchte fast glauben, daß sie das Geigenspiel überhaupt nicht erlernt und geübt habe, sondern auf ihrem Instrument den ihrer Empfindung entsprechenden Ton ebenso unwillkürlich hervorbringe, wie wir andern Menschen unsere Empfindung durch den Ton unserer Stimme und durch unsere Mimik ausdrücken.

Das aber ist ein Kennzeichen der Genialität, daß das Kunstwerk oder die Reproduktion eines Kunstwerks nicht den Charakter des Erdachten und Gemachten an sich trägt, sondern als der natürliche, aus dem Unbewußten quellende Ausdruck eines seelischen Erlebnisses wirkt.

Berlin. **Magnus Schwantje.**



Interessante Neuerungen im Klavierbau.[1]

I. Die Bogen-Klaviatur.

WER der Meinung ist, daß die uns bekannten musikalischen Instrumente auf einem nicht mehr verbesserungsfähigen Standpunkte angelangt seien, befindet sich im Irrtum. Wie auf allen anderen Gebieten, sind auch auf diesem erfindungsreiche Geister unausgesetzt tätig, Klang und Spielbarkeit auf eine immer vollkommenere Stufe zu bringen. In der Regel erweisen sich derartige „Verbesserungen" als „Verschlechterungen" und verschwinden ebenso schnell, wie sie auftauchten. Dennoch sind eine ganze Anzahl als praktisch und brauchbar allgemein eingeführt. Am meisten beschäftigten sich die erfinderischen Köpfe natürlich mit dem Klavier, denn von sämtlichen Instrumenten ist das Klavier weitaus am meisten verbreitet. Der Klavierbau ist zu einer Industrie von ganz enormen Dimensionen geworden, und da Erfinder doch gewöhnlich nicht nur Idealen allein nachjagen, wenden sich die musikalischen mit Vorliebe dem Klavierbau zu, bei dem die Hoffnung auf Verdienst am lohnendsten ist.

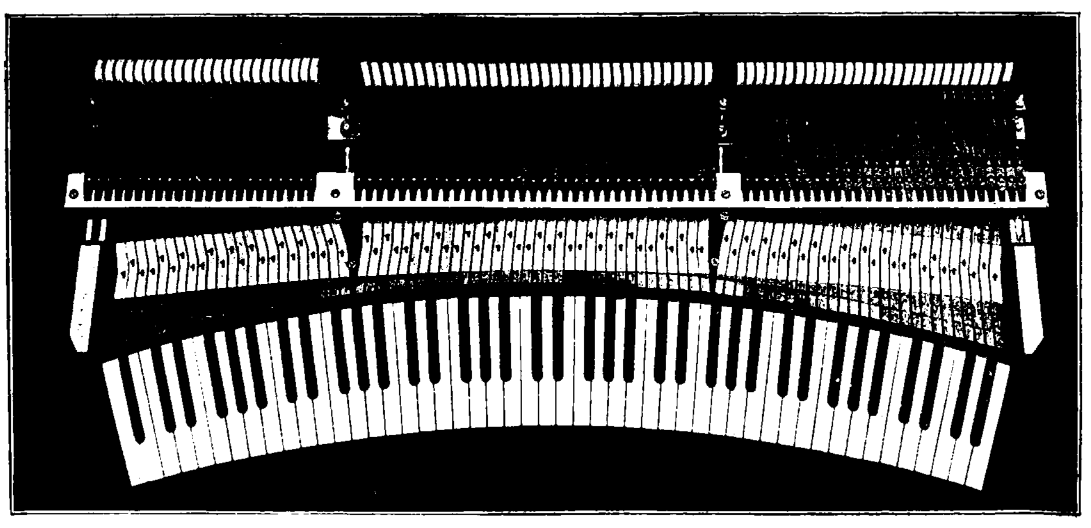
Zwischen unserem heutigen Klavier und seinen Urahnen besteht ein solcher Unterschied, daß man kaum willens ist, an ihre Blutsverwandtschaft zu glauben. Man stelle Vergleiche in einem Museum (z. B. der Musikinstrumentensammlung der Berliner Kgl. Hochschule) an, um sich von den Wandlungen zu überzeugen, die das alte Monochord über das Klavichord, Klavizimbal, Giraffenklavier, Spinett usw. durchmachte, bis aus ihm schließlich unser, kaum noch Wünsche übrig lassender, moderner Konzertflügel wurde! (Nähere Auskunft findet man u. a. in Riemanns Musik-Lexikon.) Aber trotz der vielen Veränderungen und Neuerungen sind dennoch Lücken geblieben, die zuzustopfen vorläufig vergeblich oder noch gar nicht versucht wurde.

Den um die Entwicklung des Klaviers am meisten verdienten Leuten muß man von jetzt ab den Australier *Fred. Clutsam* beizählen. Seine Erfindung leistet der Kunst insofern einen Dienst, als sie die Kunstfertigkeit auf ein niederes Niveau bringt! Die Technik, die mechanische Ausführung wird zweifellos bedeutend erleichtert. Die Mehrzahl der vorausgegangenen „Verbesserungen" des Klaviers beruhten in einer Vervollkommnung des Tons, der stärker und gesangreicher, ausdrucksfähiger wurde. In dieser Hinsicht ist vielleicht jetzt die äußerste Grenze erreicht, wenn man nicht durch Verlängerung und Kolorierung des Tones das Klavier in eine Orgel oder gar ein Orchester verwandeln will. — Von großem Einfluß auf den Vortrag wurde z. B. das von Steinway eingeführte, leider noch nicht zu allgemeiner Anwendung gelangte dritte oder Mittelpedal, das das Aushalten einzelner Töne (z. B. eines Orgelpunktes) oder ganzer Akkorde gestattet, während die anderen Töne abgedämpft bleiben. Daß hierdurch, denken wir nur an Beethoven, häufig große Klarheit erreicht wird, wo früher Verschwommenheit herrschte, falls man nicht auf Pedalwirkung ganz verzichtete, liegt auf der Hand. Gerade bei Beethoven ist die richtige Verwendung des Pedals eine der schwierigsten Aufgaben des Pianisten, die oft auch von berühmten Künstlern nur mangelhaft gelöst wird. In Deutschland weiß ich von der Firma *Perzina* in Schwerin, daß sie dem Beispiele Steinways gefolgt und das dritte und musikalisch wichtigste Pedal bei ihren Flügeln angewandt hat.

Klanglich können wir mit unseren Instrumenten zufrieden sein, ihre technische Handhabung ist aber mit zu großen und tatsächlich überflüssigen Schwierigkeiten verknüpft. Die bisher gebräuchliche Klaviatur ist nicht

[1] *Anm. der Red.* Wie bereits angekündigt, werden wir verschiedene Neuerungen im Klavierbau in der „Neuen Musik-Zeitung" besprechen. Die erste ist die Bogen-Klaviatur, der die Strahlen-Klaviatur folgen wird.

so eingerichtet, wie die Beschaffenheit der menschlichen Hände es erfordert. Sie stellt der natürlichen Handhaltung Hindernisse in den Weg. Verzerrungen und Verrenkungen der Sehnen und Muskeln nicht nur der Finger und Hand, sondern des ganzen Armes sind eine Folge davon. Um die zur Betätigung gelangenden Organe zu trainieren, verordnete man ihnen gymnastische Uebungen (ein keinesfalls gering zu veranschlagendes Hilfsmittel), dann solche nach der Methode Virgil auf einer stummen Klaviatur, deren Spielart nach und nach erschwert wird im Verhältnis zur zunehmenden Kräftigung der Fingermuskeln. Dann trat vor nicht langer Zeit der Amerikaner *Frederic Horace Clark* mit einer ganz eigenartigen Idee hervor: Er stellt das Instrument auf ein Podium, so daß die Klaviatur sich in Schulterhöhe des Spielenden befindet, und spielt stehend mit ausgestreckten Armen. Er vertritt energisch die Ansicht, daß durch vollständige Willenskonzentration und durch harmonisches Zusammenwirken aller Gliedmaßen das Etüdenüben ersetzt werden könne. Von der Höhe der Klaviatur macht er das künstlerische Resultat abhängig und ist der festen Ueberzeugung, daß nur auf diese Weise das Kunstproblem zu lösen ist. So soll nach seiner Behauptung auch Klara Schumann nur so schön gespielt haben, weil sie — niedrig saß!!!



Die Clutsam-Klaviatur.

Der Eifer, mit dem Clark seine Theorie verficht, verdient trotzdem Anerkennung, als er wenigstens immer wieder nachdrücklich betont, daß etwas Falsches im bisherigen System der Arm- und Handhaltung ist. Und dieser Gedanke war es auch, der *Frederic Clutsam* seine Erfindung der „Bogenklaviatur" machen ließ. Das Ei des Kolumbus! Am Prinzip der bogenförmigen Anordnung der Tasten ist nichts mehr zu ändern, und die praktische Bedeutung der Bogenklaviatur gewinnt noch dadurch, daß sie nur als Vervollkommnung der bisher gebräuchlichen Klaviatur anzusehen ist und deshalb ein Umstudieren nicht erfordert.

Clutsams Klaviatur, das ist wichtig, besteht nun aber nicht einfach in der Aufeinanderfolge der Tasten in Bogenform, d. h. in einem Halbkreise, sondern der von der Tastatur beschriebene Kreisabschnitt ist bis auf die geringsten Einzelheiten genau berechnet, so z. B. auch das Abfallen der Klaviatur nach beiden Seiten hin. Clutsam ist direkt raffiniert zu Werke gegangen. Von größter Wichtigkeit ist in erster Linie, daß der von der Tastenfolge gebildete Bogen eine Kombination mehrerer Kreisabschnitte ist, die von beiden Armen, den Händen, ja sogar den Fingern beim Bewegen beschrieben werden, als deren Zentren er die Schultern, Ellenbogen und Handgelenke sehr richtig betrachtete. Nach der Mitte zu wurden dann diese Kreisabschnitte durch einen sie umspannenden Bogen, der ihre Peripherien berührt, ausgeglichen. In der Mitte der Klaviatur bot das Spiel ja auch bisher infolge der natürlichen Handstellung keine Unbequemlichkeiten. Gerade so leicht wird es jetzt in den höchsten und tiefsten Oktaven sein, die noch dazu dem Ausführenden ein beträchtliches Stück näher gerückt sind, da durch die Kurvenanordnung und etwas verschmälerte Tasten der Umfang von $7\frac{1}{2}$ Oktaven von 123 cm auf nur 113 cm verringert wurde.

Nicht minder wichtig erscheint mir auch die Neuerung der Tastenverlängerung um etwa $1\frac{1}{2}$ cm, wodurch bei vielen Akkorden die gezwungene Krümmung der Finger glücklich vermieden wird. Bekanntlich ist die Stellung der Finger beim Anschlagen des H dur-Akkordes eine natürlichere als beim C dur-Akkord. Auf der neuen Klaviatur gibt es keinen solchen Unterschied, da die Finger sich bei allen Akkorden in bequemster Weise auf die Tasten legen. Durch die in allen Oktaven gleichbleibende Spannung ist die Ausführung von Arpeggien bedeutend erleichtert, wie auch durch die Verlängerung der Tasten das Untersetzen des Daumens in ungezwungenster Weise geschieht. Die Obertasten sind vorn stark abgerundet. — Neben anderen Vorzügen muß noch hervorgehoben werden, daß das oft komische Hin- und Herrücken des Spielers von jetzt ab aufhören wird, wie auch das Vierhändigspielen entschieden bequemer ist.



Rudolf Ganz an einem Flügel mit Clutsam-Klaviatur.

Zur schnellen Einführung der Clutsam-Klaviatur wird ihr verhältnismäßig sehr billiger Preis viel beitragen. Für

etwa 250—300 M. kann jeder Fabrikant sie in jedes beliebige Klavier einbauen, er hat nur eine Lizenz und eine dem betreffenden Instrumente angepaßte Zeichnung von der das Patent verwertenden Gesellschaft zu erwerben. Ein neues Klavier mit Clutsam-Klaviatur kostet ebenfalls die genannte Summe mehr als eines mit der alten Klaviatur. Vom Schönheitsstandpunkt ist die Clutsamsche Erfindung ebenfalls zu begrüßen, da der Abstand der Hände vom aufgeschlagenen Klaviaturdeckel größer geworden ist.

Frederic Clutsam wurde auf Neuseeland geboren und ist jetzt 40 Jahre alt. Schon früh kam er nach Melbourne (Australien) und wurde zum Musiker ausgebildet. Sein Hauptinstrument war das Cello, er ist aber auch ein tüchtiger Pianist und Tenorsänger. Seine Haupttätigkeit übte er als Dirigent des Orchestervereins „Orpheus" und als Lehrer für Theorie an der Staatsuniversität in Melbourne aus. Wir haben es also mit der auf sorgfältigsten Studien basierenden Erfindung eines durch und durch praktischen Musikers zu tun. Clutsams Erfindung ist jetzt 1½ Jahre alt und wurde öffentlich zum ersten Male überhaupt in diesem Jahre im Hotel Bristol und im Saale der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin vorgeführt. Der bekannte Pianist *Rud. Ganz* war der erste, der auf der neuen Klaviatur bei diesen beiden Gelegenheiten spielte. Ihm folgten in letzter Zeit unter anderen: *Ernst von Dohnanyi* auf Ibach-Flügel, *Maria Carreras* auf Grotrian-Flügel, *Artur Friedheim* auf Berdux-Flügel. Auch auf der II. Musik-Fachausstellung in Leipzig war ein Flügel mit der Clutsam-Klaviatur ausgestellt. **Artur Laser (Berlin).**

Leipziger Musikbrief.

MUSIKBRIEFE liest „man" nicht. Es sei denn, daß ein paar Sensatiönchen, gesperrte Worte und Sätze den blasierten Ueberkulturmenschen für ein Weilchen fesseln. Solche Sensatiönchen hat der Oktober für Pleißathen ja eigentlich schon genug gebracht. So hoffe ich also bestimmt, daß „man" diesen Musikbrief — doch liest. Das erste Sensatiönchen war die erste praktische Probe aufs Exempel: wer wird siegen, hie „Musikalische Gesellschaft", hie „Philharmoniker" und „Philharmonischer Chor"? Sie fiel so aus, wie man erwarten durfte. Weite Kreise des musikalischen Leipzig quittierten die reichlich gewaltsame Wiedereinführung Dr. *Göhlers* nach Leipzig mit Nichterscheinen: die riesige Albert-Halle war kaum halbvoll. Also finanziell ein Fiasko. Im ersten Philharmonischen (*Winderstein*), das uns mit der jungen Artôt de Padillas vollendeter Sangeskunst und mit Prof. Ritters phantasievoll-kühner Beherrschung der Viola (Harold-Symphonie, Soli) bekannt machte, ein ganz andres Bild. Die Kunst, die Monopolgesetze nicht anerkennen darf, kann aus heilsamer Konkurrenz nur Nutzen ziehen; so energisch man auch gegen die ständige Einführung zweier fremder Orchester — des tüchtigen, doch in der Besetzung, technischen Beherrschung und Klangschönheit der Holzbläser und Celli unsren Philharmonikern nicht ganz ebenbürtigen Berliner Blüthner-Orchesters, sowie, für den Riedel-Verein, des Altenburger Hoforchesters — in unser Musikleben als unnötige schwere Existenzbedrängung der einheimischen Zivilmusiker protestieren muß. Wirtschaftlich wird die gerechte Richterin Zeit schon die Bedürfnisfrage dieser neuen großen Konzertunternehmungen zu rechter Zeit selbst lösen. Göhler ist derselbe geblieben. Eine durchaus intellektuelle Dirigentennatur von schärfstem Kunstverstand. Er wärmt nicht, sondern fesselt durch den Geist seiner Interpretation. Die dem Dirigentengenie *Nikisch* angeborene Gabe eines impulsiven, spontanen und im Augenblick zur festumrissenen Einheit gestaltenden Nachzeichnens der melodischen Linie, sein subtiler Klangsinn, seine koloristische Begabung fehlt ihm. Seine geistreich beleuchteten Einzelteile schließen sich kaum je zur Einheit zusammen. Wir erkennen den gediegenen Fleiß seines schmucklos und sachlich analysierenden Programmbuches an. Wir mißbilligen aber scharf, daß der Dirigent es selbst schreibt und damit auf Orchester und Publikum im voraus beeinflussend, auf seine Solisten-Komponisten aber — wie hier auf Emil Sauer und sein, nur in seiner eignen entzückenden Interpretation den Schein von tieferer Bedeutung annehmendes, unterhaltsames 1. Klavierkonzert — unnötig überschätzend und schmeichelnd einwirkt. Diese Verquickung von Dirigententum und Exegetentum war von Göhlers unentwegt belehrender Geschmacksneigung und Missionsglauben zu erwarten. Bewußt und dozierend, wie er mit recht geringer Anteilnahme von Herz und Empfinden, den Gradmessern für alle echte, große Kunst, musiziert, so bewußt sollen wir seine Konzerte hören. Der schon allzu starke musikalische Rationalismus Leipzigs hat mit ihm eine neue Fahne aufgehißt. Helfe die Kunst selber, daß sie nicht in den Himmel wachse! — Das zweite Sensatiönchen war die Leipziger Erstaufführung von *Regers* neuem „Es dur-Streichquartett" op. 109. Das recht tüchtige „Frankfurter Streichquartett" brachte es uns über Frankfurt und Berlin. Von einem „großen, bedeutenden, tief angelegten" Werke war von Frankfurt aus orakelt. Wie unvorsichtig! Das neue Quartett ist nicht nur auffallend knapp, sondern bis auf den formell und in der Mattigkeit der bei zahlreichen Trugschlüssen und Fermaten immer wieder stockenden Phantasie verunglückten ersten Satz für einen Reger ohne weiteres verständliche und keineswegs „tiefe" Musik. Wer Reger kennt, weiß schon, was ihn erwartet, wenn wir ihm die bloßen Satztitel nennen: Scherzo, Larghetto, Finale — Fuga. Es ist ja das Bedenkliche in Regers Entwicklung, daß er einerseits immer wieder meint, seine Art sei dem letzten Beethoven verwandt, es sei für ihn gut, dort anzuknüpfen, andrerseits viel zu oft eine ungeheure satztechnische und formale Routine und schematische Schablone statt aus innerer Notwendigkeit geborener spontaner, herzenswarmer Inspiration gibt. Dieses Quartett mit seiner prachtvollen, freilich abermals nach dem Regerschen, nachgerade zur Schablone erstarrten Rezept langsamer Steigerung aufgebauten Schlußfuge und dem tiefempfundenen Schluß des sehr schön anhebenden Larghetto reiht man gern unter Regers gelungene Werke ein. — Das dritte Sensatiönchen war der „*Oskar Straus*-Abend" im Stadttheater. Gleich drei Ur- und Erstaufführungen von musikalischen Einaktern auf einmal: das Singspiel „Der tapfere Kassian", die Oper „Colombine", das Scherzspiel „Venus im Grünen". Ganz Leipzig war da, der Erfolg war lebhaft, doch nicht ohne Opposition. Der Sprung auf die Opernbühne ist Straus nicht durchweg gut bekommen. Das Schwächste bietet das Frühwerk „Der tapfere Kassian", das Eigenste und Echteste die prickelnde Operetten-Bluette der „Venus im Grünen". — Das vierte Sensatiönchen war eine Notiz unserer Tagesblätter, daß der Privatdozent für Musikwissenschaft an unsrer Universität, Dr *Arnold Schering*, „an Stelle" des Dessauer Dramaturgen und Aesthetikers Prof. Dr. *Seidl* allgemein musikgeschichtliche Vorlesungen am Kgl. Konservatorium halten werde. Symptomatisch; denn hier war augenscheinlich der Wunsch gewisser Parteikreise oder — derjenige Dr. Scherings selbst der Vater des Gedankens. Schon Tags darauf ward vom Direktorium abgewinkt: Seidl, der, nebenbei bemerkt, im Rahmen seiner Vorlesungen und Seminartätigkeit genug musikgeschichtliche Themen behandelte, wird nach wie vor an der Anstalt wirken. Schering tritt ihm lediglich ergänzend zur Seite. Mit Freuden sieht man hier die schwere Kränkung eines um den modernen Geist deutscher Tonkunst, um die Musikästhetik hochverdienten und Schering als Musiker wie als künstlerisch-warmempfindender, ideenreicher Schriftsteller und Dozent unvergleichlich überlegenen Mannes noch im letzten Moment vermieden. — Soweit die Sensatiönchen. Nun, da ich begründete Hoffnung habe, daß man weiterliest, will ich im Geist dieser Blätter vom musikalischen Fortschritt, von neuen Werken erzählen.

Daß der Begriff der einst hochberühmten Musikstadt Leipzig sich vielfach gewandelt hat — ist auch die „musikalische Atmosphäre" der Stadt noch zweifellos in breiter Ausdehnung vorhanden —, erkennt man schon an äußeren Symptomen. Einmal an der Tatsache, daß der Konzertbetrieb hier wie in allen übrigen Großstädten längst zum reinen Geschäft ohne die geringste Rücksicht auf Angebot und Nachfrage geworden ist. So kann man nur zu oft auch hier Konzerten begabter Dilettanten vor Freikarten anwohnen, die dann vielleicht später als beleidigte Rachegötter in auswärtigen Lokalblättchen zur stillen Heiterkeit der bösen Kritik ihrem gekränkten Herzen Luft zu machen pflegen. Eine einigermaßen vollständige Ueberschau über alle Solistenkonzerte zu geben, verbietet mir der Raum. Genug, „sie" kommen und kamen alle und noch viele, oft sehr erfreuliche neue Bekanntschaften dazu. Dann das Leipziger Musikzeitschriftenwesen! Vom früheren halben Dutzend blieben kaum drei übrig. Eine für den historischen Fachkreis. Die von Wohlgemuth mit großer Umsicht geleitete „Deutsche Sängerbundeszeitung" fürs deutsche Männerchorwesen. Die „Vereinigten Leipziger Wochenschriften" (Wochenblatt, Neue Zeitschrift) von Verlag zu Verlag müde dahinwandernd; ihnen fehlt's an planvoller, zielbewußter und zugleich gesund-fortschrittlicher Kunstpolitik, an autoritativer Leipziger Kritik und überlegener fachmännischer Führung. Einer zielbewußten Pflege der zersplitterten heimischen Talente, eines mehr als konventionellen Interesses an zeitgenössischem, fortschrittlichem Schaffen entbehren wir. Die meisten Neuheiten finden den Weg erst durch Süddeutschland oder die Reichshauptstadt zu uns. So kann ich mich hier ganz kurz fassen: *Göhler* brachte des ernsten finnländischen Meister *Sibelius*' König Kristian-Suite aus der Musik zu Adolf Pauls gleichnamigem Schauspiel. Das

Gewandhaus, in dem stets gleich prachtvoll, doch in dieser Saison anscheinend reichlich konservativ musiziert wird, einen Treffer der Stuttgarter Tonkünstlerversammlung: *Scheinpflugs* prächtige Ouvertüre zu einem Shakespeareschen Lustspiel. Ein famoses, urwüchsig-humorsprühendes Stück Musik! Dies alles ist draußen längst bekannt. *Joseph Weiß* zeigte in seinem Klavierkompositionsabend, daß sich der genialische, doch durch Hang zum Bizarren und Rhapsodischen nirgends zur Harmonie gelangende Virtuos und Komponist genau entsprechen. Der Reinecke-Schüler *Rudolf Dost* zeigte sich in einem eigenen Kompositionsabend (Klavierkonzert, Violinsonate, Streichtrio) als ein sehr gewandter, hoffnungsvoller, doch noch nicht zu persönlicherer Aussprache gelangter Formalist. Der junge *Scalero*, ein Geiger von tüchtigen Konzertmeisterqualitäten, enttäuschte im zweiten Kompositionsabend (Violinsonate, Charakterstücke, Bearbeitungen) immer mehr. Was man hörte, war in der, fast völlig in Brahms aufgegangenen, mühsam reflektierenden und unpersönlichen Art ganz unitalienisch. Die „Böhmen" brachten uns mit *Risler* am Flügel ein ungemein elegantes und sympathisches Klavierquartett des französischen Meisters *Fauré*. *Marteau*, der unbegreiflicherweise vor leerem Saale spielen mußte, mit der vortrefflichen Pianistin *Ellen Saatweber-Schlieper* eine außerordentlich reife und formvollendete d moll-Violinsonate op. 82 *Hugo Kauns*. Unser rühriger Musikverlag *Daniel Rahter* warb mit schönem Erfolg in einer seiner intimen „Musikalischen Kunstausstellungen" im Atelier Hoenisch für allerhand Lieder- und Balladen-Nova moderner Meister seines Verlages. Eine Sängerin brachte sehr talentvolle Lieder *Fritz Koegels*, die *Mysz-Gmeiner* solche *Manfred Gurlitts* mit. *Eduard Reuß*, der verdiente Dresdner Liszt- und Wagner-Exeget und Klavierpädagoge, bescherte uns im Klavierabend eines seiner Schüler eine eigene, sehr geschickt gemachte, nur zu wörtliche Orchesterübertragung der gewaltigen Lisztschen Dante-Phantasie (Années de Pélerinage, II).

Das Gewandhaus, dessen gründlich renovierte Orgel unser hervorragender Orgelvirtuos Prof. *Straube* im Eröffnungskonzert mit einem Baßvortrag einweihte, erinnerte kurz an den 50. *Spohr*-Todestag und den bevorstehenden 80. Geburtstag Goldmarks. Dr. *Grunskys* interessante Vorlesung über Wert und Pflege des Klavierauszuges und pianistisch erheblich schwächere eigene praktische Probe aufs Exempel auf der wesentlichen Grundlage des klassischen Bülowschen Auszugs fand auch hier geteilte Aufnahme. Die Pariser Meistercembalistin *Landowska*, deren Mitwirkung in der ersten Gewandhaus-Kammermusik wir einen prächtigen Abend mit alter Kammermusik (Rameaus Pièces de concert, Bachiana) verdankten, konnte uns selbst durch ihr entzückendes Spiel von der Zweckmäßigkeit oder gar Notwendigkeit einer Wiedereinführung des Cembalo in unser Musikleben nicht überzeugen.

Das unter der ungemein rührigen Direktion Volkners Hochanerkennenswertes bietende **Stadttheater** bot außer den Strausianis, einigen Operetten-Nova, eine vortreffliche „Ring"-Aufführung. *Alice Sanden* von der Wiener Volksoper wurde ihm nach glücklichstem Gastspiel (Hänsel, Santuzza) als Jugendlich-Dramatische, *Schönleber* (Nürnberg) nach vorzüglichem „David"-Debüt als Tenorbuffo verpflichtet. Hätten wir aber unter den Frauenstimmen nur **eine** Frieda Hempel an unsrer Bühne! **Dr. Walter Niemann.**

Von der Münchner Hofoper.

Am 29. Oktober ging an unserer Hofbühne die dramatische Ballade „Sonnwendglut", Dichtung von *Felix Baumbach*, Musik von *Hans Schilling-Ziemssen*, erstmalig in Szene. Leider läßt sich über diese Arbeit, die bereits in Colmar und Düsseldorf — an beiden Orten wirkte Herr Schilling-Ziemssen als Kapellmeister — aufgeführt wurde, nichts Gutes sagen. Eher noch von der Dichtung, deren Inhalt auf mich zwar nicht sympathisch wirkt, die aber immerhin als ein nicht gerade schlechter Operntext gelten mag. Anders die Musik. Was diese anbelangt, so ist sie Epigonenarbeit schlimmer Art. Kaum ein Takt ist in diesem Produkte enthalten, der nicht deutlichst an die Vorbilder gemahnte und die bewußte Naivität — oder soll ich es anders nennen —, mit der Herr Schilling-Ziemssen den Werken bewährter Meister Anlehen entnimmt, ist wohl das bewundernswerteste seiner Arbeit. Trotz eines enormen Aufwandes von Mitteln, wirkt die so erzeugte Musik höchst unerquicklich und nach kurzer Zeit zieht der Geist tödlicher Langeweile, bekanntlich der schlimmste Gast, uns in seinen Bann, um uns während des ganzen Abends nicht mehr zu verlassen. Als sich nach 3½stündiger Dauer zum letztenmal der Vorhang über dieser dramatischen Ballade schloß, atmete das Publikum erleichtert auf.

Bei Drucklegung dieses Berichtes wird „Sonnwendglut" bereits zum ewigen Todesschlafe eingegangen sein — es ist daher eigentlich verspätet, ihr eine Grabrede zu halten. Sie ruhe im Frieden. Zu bedauern bleiben außer dem Publikum vor allem die darstellenden Künstler, deren wochenlange Mühe und Arbeit umsonst gewesen. Diese Erkenntnis, die den Beteiligten zweifellos während der Proben aufgegangen sein wird, hinderte die vortrefflichen Künstler aber nicht, von dem Besten ihrer Kunst zu geben. Fräul. *Faßbender*, Frau *Preusse-Matzenauer*, die Herren *Bender*, *Brodersen* und *Günther-Braun*, last not least Hofoperndirektor *Mottl* mit seinem prachtvollen Orchester nahmen sich der zwecklosen Arbeit mit einer Hingabe an, die einer besseren Sache würdig gewesen wäre. Ihnen allen ist Herr Schilling-Ziemssen zu ganz besonderem Danke verpflichtet.

Aber die Frage drängt sich auf, ob dieses Produkt begeisterter Nachempfindung an unserer Bühne überhaupt aufgeführt werden **mußte**? Künstlerische Gründe sprechen nicht dafür und diese allein sollten für unser Institut maßgebend sein. Bringt die deutsche Kunst zurzeit wirklich nichts Besseres hervor? Ich fände es begreiflich, daß das kunstsinnige Publikum sich lieber an „Tosca", „Bohême" und andere Werke Puccinis und seiner Schule hält; denn, mag man sonst darüber denken, wie man will, diese Opern sind wenigstens Erzeugnisse wirklicher Begabung, indes die Versuche unserer Wagner-Epigonen nicht immer auf diesen Titel ein Anrecht haben. Es wäre wohl an der Zeit, die Kunstfreunde mit Arbeiten zu verschonen, die, völlig stillos, alle nach dem gleichen Rezepte zusammengestellt (Gedanken = 0, Aufwand = 99%, Technik = 1%) den Stempel der Unzulänglichkeit an sich tragen.

Zwei Tage vorher hörte ich in sehr tüchtiger Ausführung *Verdis* „Maskenball". Welch ein Unterschied! Vollblutmusik, Stil, Geist, meisterliche Verwendung der nötigen Mittel! Und wie geringschätzig pflegen trotzdem unsere jugendlichen Heroen auf den italienischen Maestro herabzublicken! Nun, Verdi mag sich trösten mit Alberich: „Euch seh' ich noch alle vergehen."

Sonst gibt es über unsere Oper nicht viel zu berichten. Die Saison wurde am 21. September eröffnet mit einer Aufführung von „Samson und Dalila", bekanntlich ein Prachtstück von Frau Preusse-Matzenauer; ihr schlossen sich treffliche Darstellungen von der „Widerspenstigen Zähmung", „Orpheus" und anderer Werke an.

An Stelle unserer ausgeschiedenen Tenöre Buysson und Hagen traten als sehr tüchtige Kräfte die Herren *Wolf* und *Günther-Braun*, die anscheinend das Zeug besitzen, in unserem vornehmen Ensemble sich zu hervorragenden Künstlern zu entfalten. Ein Fräulein *Craft* debütierte als „Margarethe" und wurde ebenfalls dem Mitgliederstande der Hofoper einverleibt. Vielleicht bietet sich das nächste Mal Gelegenheit, darauf zurückzukommen. **Prof. Heinrich Schwartz.**



Halle a. d. S. Unsere Konzertzeit setzte gegen die Vorjahre mit weniger Heftigkeit ein. Der November aber scheint dies mit Macht nachholen zu wollen. Wir haben seit 2 Jahren eine Orchestervereinigung der Kapellen des Stadttheaters und des 36. Inf.-Regts. Graf Blumenthal. Ihre Konzerte — Hofrat *M. Richards*, Direktor des Theaters, ist der eigentliche Veranstalter — erfreuen sich großen Zuspruchs. Die Leistungen, ein wie geist- und schwungvoller Dirigent *Eduard Mörike* auch ist, erreichen jedoch nicht immer die wünschenswerte künstlerische Höhe. Heuer im ersten Konzerte gab es Beethovens Pastoralsymphonie als Hauptwerk. *Lilly Hafgren-Waag*, die Gesangssolistin, imponierte mit stimmlichem Glanze und empfindungsvollem Ausdrucke. Das 1. Konzert des Leipziger **Winderstein-Orchesters** bedeutete für alle beteiligten Faktoren einen Sieg auf der ganzen Linie. Das Orchester repräsentierte sich mit Berlioz' „Harold-Symphonie" und Straußens „Don Juan" in geradezu blendender Verfassung. Der phantasiebegabte Prof. *Herm. Ritter* spielte auf seiner Viola alta das Solo bei Berlioz in ausgezeichneter Weise, und *Lola Artôt de Padilla* wartete als exzellente Mozart-Sängerin mit einem wundervollen Legato und einem berückenden Piano auf. Im übrigen sprachen der talentierte Geiger *Herbert Dittler*, der Balladensänger Dr. *H. Brause*, der hochbedeutende Chopin-Spieler *R. von Koczalski* und *Lula Mysz-Gmeiner*, eine in jeder Hinsicht königliche Sängerin, bei uns vor. — Unsere **Oper**, in der seit Eröffnung Mitte September fleißig gearbeitet worden ist, besitzt zurzeit manche vorzügliche Gesangskraft. Es seien genannt: *Margarete Bruger-Drews*, *Alice von Böer*, *Olga Agloda*, der Bariton *Franz Frank* und der junge, vielversprechende Heldentenor *Otto Lähnemann*. *Dore Wolffram* ist der Sprung von der sentimentalen Liebhaberin zur jugendlich-dramatischen Sängerin im großen ganzen geglückt. Doch trat die Künstlerin seit ihrem ersten Versuch als „Agathe" nicht wieder auf. Unsere Kapellmeister sind *Eduard Mörike*, *Ludwig Sauer* und *Wolfgang Riedel*. *Paul Klanert.*

Kassel. Der fünfzigjährige Todestag *Louis Spohrs* hat unsere einheimischen Musiker und zahlreiche Musikfreunde am Grabe des Altmeisters zu einer würdigen Feier vereinigt. Königl. Kapellmeister Prof. Dr. *Beier*, der die Initiative zu dieser Feier ergriffen hatte, hielt eine ernste Ansprache, die in den Worten gipfelte, welche einst Richard Wagner dem Verewigten nachrief: „Ehre unserm Spohr! Verehrung seinem Andenken! Treue Pflege seinem edlen Beispiele!" — Den Schluß der Feier bildete Spohrs: „Selig sind die Toten", vom Theater-Herren-Chor gesungen. — Auch das 1. Abonnementskonzert der Mitglieder des Königl. Theater-Orchesters war in seinem ersten Teil dem Andenken Spohrs geweiht. Es ist wiederum Prof. Dr. Beier, dem bewährten und verdienstvollen Dirigenten unserer Oper, besonders hoch anzurechnen und zu danken, daß er neben den modernen und modernsten unserer Komponisten auch die Werke des Mannes hochhält, an dessen Stelle er jetzt wirkt. Spohr hat seinerzeit die Abonnementskonzerte in Kassel eingeführt und dadurch den Grund gelegt zu der Pensionskasse der Orchester-Mitglieder. Die c moll-Symphonie ist nach Inhalt und Form wohl die bedeutendste von Spohrs Symphonien, sie ist reich an Einzelschönheiten, namentlich in dem elegisch angelegten Larghetto, das besonders dem Streicherchor dankbare Kantilenen bietet. Die Wiedergabe des Werkes zeugte durchweg von liebevoller Hingabe des Dirigenten und des Orchesters. — Sehr dankbar würden wir diesem Künstler-Ensemble sein, wenn sie auch noch andere Werke von Spohr der Vergessenheit entreißen wollten, ich nenne an dieser Stelle seine Doppel-Symphonie für zwei Orchester, die unvergleichlich wertvollen und einzig dastehenden vier Doppel-Quartette und die Oratorien: „Des Heilands letzte Stunden", „Fall Babylons" und „Die letzten Dinge". — Im zweiten Teil des Konzertes sang Frau Emilie Herzog. Dann wurde die neunte Symphonie von Beethoven aufgeführt. Den Chor bildete der Philharmonische Chor, der dank der sorgfältigen Einstudierung seitens seines Dirigenten, Königlicher Kammermusiker *Nagel*, und dank seinem frischen Stimmaterial Vorzügliches leistete. Die Soli hatten Frau Herzog, Fräul. Herper, Herr Baldszun und Herr Wuzél übernommen, sie wurden ihrer schwierigen Aufgabe in künstlerischer Weise gerecht. Prof. Dr. Beier, den ich als einen der tüchtigsten Dirigenten der Gegenwart bezeichnen möchte, wurde durch Hervorruf nach jedem Teil der Symphonie und durch einen kostbaren Lorbeerkranz mit Widmung geehrt. *L. Sp.*

Zürich. Der Komponist und Lehrer an der Musikakademie *José Berr* hat eine *Bläservereinigung*, bestehend aus den Herren O. Köhler (Flöte), H. Schreep (Oboe), Otto Conrad (Klarinette), Otto Smrcek (Fagott) und Franz Koller (Horn) ins Leben gerufen, die mit einer Kammermusikaufführung am 19. Oktober zum erstenmal an die Oeffentlichkeit trat. Mit José Berr am Flügel gelangte als Eröffnungsnummer des Programms Beethovens Quintett für Piano, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott zur Aufführung. Als Solisten wirkten der Veranstalter des Konzertes und *Georg Gärtner* (Violine), ebenfalls Lehrer an der Musikakademie, mit. Ersterer spielte Beethovens Appassionata, letzterer zwei Sätze aus dem Violinkonzert (C dur) von Jos. Haydn. Den Schluß bildete des Züricher Komponisten Hans Jelmoli Divertimento für Klavier und neun Blasinstrumente, über welches Werk wir schon anläßlich seiner Erstaufführung beim diesjährigen schweizerischen Tonkünstlerfest (in No. 21 des letzten Jahrgangs) berichtet haben. *E. Trp.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Wie *Richard Strauß* seinem Verleger gegenüber mitteilte, hat zu seiner neuen Oper, wie schon berichtet, Hugo v. Hofmannsthal das Buch geschrieben. Es führt den Titel „Stella und der Stern", der Komponist ist sich aber bisher noch nicht darüber schlüssig geworden, ob er diesen Namen auch der Oper geben wird. Die Oper selbst ist noch nicht vollendet, und da Strauß auch noch anderen musikalischen Verpflichtungen nachkommen muß, kann heute noch nicht gesagt werden, wann er die letzte Hand an das Werk legen wird. Die Meldung über die Uraufführung war also verfrüht, wie vorauszusehen.

— Die von dem Königl. Opernhause in *Berlin* zur Uraufführung angenommene Oper „Poia" von dem amerikanischen Komponisten Artur Nevin wird im Fürstnerschen Verlage erscheinen. Der Text ist von Randolf Hartley nach den von Walter Mc: Climtock gesammelten Indianer-Legenden verfasst und von Eugenie von Huhn ins Deutsche übertragen worden.

— Das *Stuttgarter* Hoftheater hat eine Neuinszenierung des „Don Juan" herausgebracht, die als ein Ereignis von bedeutender Tragweite bezeichnet werden darf. Die Regie hatte *Emil Gerhäuser*, die musikalische Leitung *Max Schillings*. Die neue Textübertragung stammt von *Ernst Heinemann*. Die Dekorationen und Kostüme sind nach Angaben von Professor *B. Pankok* hergestellt. Bericht folgt.

— *Richard Straußens* Musikdrama „Guntram", das 1894 entstanden ist und bisher nur in Weimar und München aufgeführt wurde, ist von der *Frankfurter* Oper zur Aufführung angenommen worden. Das Werk soll auch für die Dresdner Hofoper in Aussicht genommen sein.

— *Engelbert Humperdinck*, dessen Oper „Königskinder" vom New Yorker Metropolitan-Opernhause zur Aufführung angenommen wurde, wird sich zur Aufführung, die Ende Dezember stattfinden soll, nach New York begeben.

— *Die Richard Strauß-Woche in München* (*1910*) ist nunmehr beschlossene Sache. Den von der Generalintendanz der Münchner Hoftheater veranstalteten drei Fest-Aufführungen im Prinzregenten-Theater (23., 24. und 26. Juni) fügen sich drei Fest-Konzerte am 25., 27. und 28. Juni und zwei Matineen ein. Neben hervorragenden Gesangsgrößen und Instrumentalsolisten soll eine berühmte Orchestervereinigung, sowie eine bedeutende Chorvereinigung für die Konzerte verpflichtet werden. Ein großes Komitee, an dessen Spitze der Generalintendant der Münchner Hoftheater Baron *von Speidel* steht, weist u. a. folgende Namen auf: Graf Hülsen-Haeseler (Berlin), Graf Seebach (Dresden), Ernst von Wolzogen, Direktor Carré (Paris), Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, André Messager (Paris), der Oberbürgermeister der Stadt München von Borscht, Baron Putlitz (Stuttgart), F. A. v. Kaulbach, Dr. Leopold Schmidt, Oskar Bie, Oskar Hammerstein (New York), Fürstin Polignac (Venedig) etc. In die musikalische Leitung der Richard Strauß-Woche teilen sich die drei Generalmusikdirektoren Felix Mottl, Ernst von Schuch und Richard Strauß selbst.



PLAKETTE FÜR FELIX MOTTL.
Ausgeführt von Prof. Hermann Hahn, München. (Text s. S. 90.)

— Der Spielplan der Scala in *Mailand* kündigt für die neue Saison u. a. an: „Die Walküre", „Medea" von Cherubini (bisher nur in Paris aufgeführt), und eine neue Oper „Margarete" des Holländers *Bruggemann*, die einen Teil einer „Faust"-Trilogie bildet.

— In *Straßburg* hat unter *Pfitzners* Leitung ein neues abendfüllendes Werk, „Ariadne", mythisches Mysteriumspiel für Soli, Chor und Orchester von *Ludwig Heß* (München) ehrlichen, sehr starken Erfolg gehabt. (Bericht folgt.)

— Der Aufsichtsrat der Theater-Aktien-Gesellschaft in *Frankfurt a. M.* hat vor einiger Zeit die Abonnementskonzerte im Frankfurter Opernhaus aufgehoben. Diese ohne stichhaltige Gründe getroffene Maßregel hat begreiflicherweise sehr unliebsames Aufsehen erregt. Die „Frankf. Zeitung" wendet sich in scharfen Artikeln gegen den Beschluß des Aufsichtsrates, denen ohne weiteres zuzustimmen ist. Mit einem Federstriche ist eine Einrichtung von künstlerischer, kultureller und sozialer Bedeutung beseitigt worden, denn diese Konzerte waren auch den breiteren Schichten des musikliebenden Publikums zugänglich.

— Wie man uns aus *Frankfurt a. M.* schreibt, hat im ersten Konzert des „Rühlschen Gesangvereins" der neue Dirigent, *Karl Schuricht*, sich im besten Lichte gezeigt. Er bewies eine wahrhaft geniale Begabung, alle Feinheiten des klassischen Werkes (Die Schöpfung) in geradezu mustergültiger Art herauszubringen. Der Erfolg war ungewöhnlich stark.



— *Eine Plakette für Felix Mottl.* Dem Münchner Operndirektor ist eine originelle Ehrung zuteil geworden durch die Widmung einer Plakette, die wir in einer Abbildung auf Seite 89 bringen. Sie ist modelliert von dem Bildhauer Professor *Hermann Hahn* in München. In der Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins „Kunst und Handwerk" hat Philipp Lederer die Plakette besprochen. Die Plakette, in Silber gegossen, ist von der geselligen Vereinigung des Münchner Hoforchesters ihrem berühmten Dirigenten Hofoperndirektor Felix Mottl am 24. August überreicht worden — in Verehrung und Dankbarkeit, wie es in der ebenfalls von Hahn ausgeführten Widmung auf dem Lederetui zur Plakette heißt. Dargestellt ist darauf der wackere Hirte aus Tristan und Isolde, schalmeienblasend, gemäß Kurwenals Mahnung: „Spiele lustig und hell". In schlichten Buchstaben steht über dem Hirten: VON TRISTAN VND ISOLDE. Eine markig kraftvolle Arbeit, in wenigen großen Linien ausgeführt, bezeichnend für den auch auf kleinem Raum monumental gestaltenden Plastiker. Die Plakette ist gegossen nach einem Modell, das der Künstler in dem äußerst schwierigen Negativschnitt ausgeführt hatte.

— *Richard Strauß über Bach-Trompeten.* Aus Anlaß einer Aufführung des zweiten Brandenburgischen Konzertes im dritten Symphoniekonzert der Königl. Kapelle in Berlin hat Richard Strauß folgendes interessante Schreiben an die Presse gesandt: „Das Bachsche zweite Brandenburgische Konzert, das heute zur Erstaufführung gelangt, ist von Philipp Wolfrum, einem hervorragenden Kenner des Bachschen Stils, für den Konzertgebrauch bearbeitet, mit einer selbständigen Cembalostimme versehen und reich nuanciert worden. Leider hat Wolfrum die Originalstimme der hohen F-Trompete unverändert beibehalten, und eine solche hohe F-Trompete existiert bis heute nicht. Auf welchem Instrumente die Stimme zu Bachs Zeiten wiedergegeben worden ist, entzieht sich unserer Kenntnis. Mein Vater war der Meinung, daß diese hohen Bach-Trompeten eine Art hoher Klarinetten aus Blech (daher der Name Clarini, der früher statt Trompete üblich war) gewesen seien. Die heutigen sogenannten Bach-Trompeten, abgesehen davon, daß sie die von Bach in diesem Konzert verlangte Höhe nicht erreichen, sind auf alle Fälle viel zu schreiend, um in diesem zarten Werke der Kammermusik angewendet zu werden. Die verschiedenen Bearbeiter dieses Konzerts haben sich damit geholfen, daß sie die meisten hohen Stellen der Trompete einfach eine Oktave tiefer blasen ließen, was sicher nicht in Bachs Sinne ist, da dadurch aus einer Oberstimme eine Mittelstimme gemacht wird. Ich bin nun auf den Ausweg verfallen, die hohen Solostellen der F-Trompete von dem von Wilhelm Heckel in Biebrich am Rhein neu erfundenen Piccolo-Heckelphon blasen zu lassen, das mir, wenn es auch mehr Oboecharakter hat, als ein gutes Aequivalent erscheint. Da es in den Tuttistellen in Oktave mit der Trompete geht und durch zwei C-Klarinetten verdoppelt wird, ist ein Klangcharakter erzielt, der ebenso eigen, wie altertümlich ist und am besten der von Bach gewünschten Wirkung nahekommt. Im letzten Satze, der auf rein solistische Wirkungen gestellt ist, sah ich mich aber gezwungen, die Trompetenstimme Bachs ganz dem Piccolo-Heckelphon zu übertragen und eine vollständig neue Trompetenstimme dazu zu schreiben, die zum Teil mit der Solovioline, Soloflöte und Solooboe unisono geht. Bin ich hier vom Buchstaben Bachs abgewichen, so glaube ich doch im Sinne Bachs gehandelt zu haben. Diese nach mannigfachen Experimenten zustande gekommene Bearbeitung dürfte immerhin das von Bach erschaute Klangbild bis jetzt am genauesten wiedergeben, solange bis ein findiger Instrumentenmacher endlich eine hohe Trompete erfunden hat, die in den Kammermusikcharakter des Werkes paßt und sich als leichtes Soloinstrument mit Geige, Flöte und Oboe mischt, statt alle selbständige Stimmen neben sich einfach totzuschlagen. *Dr. Richard Strauß.*"

— *Der Kaiser und die Armeemusik.* Eine Aufführung fremdländischer Märsche hat kürzlich auf dem Schloßhof in Berlin vor dem Kaiser von Kapellen der Gardeinfanterie stattgefunden, wobei ausschließlich italienische, französische und holländische Märsche zum Vortrag gelangten. Den Anfang machte der „Pifferie"-Marsch von Neapolitano, den der König von Italien dem Kaiser zum Geschenk gemacht hat. Der aus dem 17. Jahrhundert stammende Marsch, der unter Benutzung italienischer Blasinstrumente der damaligen Zeit zu Gehör gebracht wurde, schien dem Kaiser außerordentlich zu gefallen. Dann folgten der Marsch von Sardinien, der Venetia-Marsch von Fabiani, „Sambre et Meuse" von Turlet, „Retraite de Crimée" von Magnier, Marsch „Oranien Friesland" und Marsch „Oranien Gelderland" — die beiden letzten durch den typischen Trommelwirbel der holländischen Märsche eingeleitet. Das Konzert dauerte fast eine Stunde.

— *Von der Geige.* Wie die Blätter melden, und zwar bisher ohne berichtigt zu werden, hat *Willy Burmester* eine der beiden kostbaren Stradivarius, die bei der Firma Robert Beyer-Berlin ausgestellt waren, gekauft. Für das hervorragend schöne Exemplar mit rotem Lack aus dem Jahre 1717, also aus der besten Zeit des Meisters, das zu den größten Seltenheiten gehört, sollen hunderttausend Mark bezahlt worden sein.

— *Konzertierende Künstler, Obacht!* Ueber das Geschäftsgebaren des Konzertagenten *Hans Schmidt* in Karlsruhe wird uns geschrieben: Hans Schmidt engagierte in der Saison 1908/09 eine bekannte Berliner Künstlervereinigung zu einem Konzerte in Karlsruhe; nachdem er den Konzerttermin mehrfach willkürlich verändert und hinausgeschoben hatte, war er, nach endlicher Absolvierung des Konzerts, nicht imstande, das vereinbarte Honorar zu zahlen, so daß die Berliner Künstler heimfahren mußten, ohne auch nur einen Pfennig für Reise, Hotelaufenthalt und ihre künstlerischen Leistungen erhalten zu haben! Auf gerichtlichem Wege war von Schmidt nichts zu erlangen, da er, wie sich herausstellte, bereits Anfang 1906 manifestiert hatte.

* * *

Personalnachrichten.

— Dem verdienstvollen Chorleiter des „Spitzerschen Männer-Gesangvereins" zu *Breslau*, Rektor *Hugo Fiebig*, ist der Titel „Königlicher Musikdirektor" verliehen worden. —*n.*

— Zum Lehrer am Institut für Kirchenmusik an der Universität *Breslau* ist an Stelle des im Juli 1909 gestorbenen Professors Dr. Emil Bohn der Berliner Musikgelehrte Dr. phil. *Otto Kinkeldey* bestimmt worden. Er wird sein neues Amt mit Beginn des kommenden Semesters antreten. —*n.*

— Die kgl. bayr. Kammersängerin *Irma Koboth*, bekannt durch die Münchner Festspiele, ist für heurige Saison als jugendlich-dramatische Sängerin von Direktor Dr. Mackrach an das *Regensburger* Stadttheater engagiert worden. *L. W.*

— Zu unserer Notiz in Heft 3, daß *Nicodé* bereits an Stelle von *Pohle* in Chemnitz gewählt sei, erhalten wir eine Zuschrift aus dem Leserkreise, daß Pohle nur erkrankt sei, seinen Dirigentenposten aber nicht niedergelegt habe.

— Der bekannte Tenorist *Paul Jörn* hat die Berliner Hofoper verlassen, um einem Engagementsantrag der New Yorker Metropolitan-Oper Folge zu leisten. — Wieder einer!

— *Enrico Caruso*, der bekanntlich seit einer Reihe von Jahren der *New Yorker* Metropolitan-Oper vollständig „gehört", indem dieses Theater das absolute Monopol über den berühmten Sänger besitzt, hat mit der Direktion einen neuen Kontrakt auf fünf Jahre abgeschlossen.

— Wie aus *Mannheim* berichtet wird, hörte ein Kunstfreund auf einer Wanderung einen prächtigen Tenorgesang. Er ging der Stimme nach und fand den Sänger, der mit einer Waldarbeit beschäftigt war. Er heißt *Hans Scheuermann*. Der Großherzog von Hessen hat sich bereit finden lassen, die Ausbildung des jungen Sängers finanziell zu bestreiten. — Hoffen wir das Beste von dieser romantischen Entdeckung. Wir können's brauchen.

— Der Pianist *Ossip Gabrilowitsch* hat sich in New York mit der Tochter des berühmten amerikanischen Humoristen Mark Twain, Miß Klara Clemens, vermählt. Mark Twains Tochter ist eine sehr begabte Sängerin (Alt) und hat im vorigen Jahre in London Erfolg gehabt.

— Der frühere Direktor des kgl. Opernhauses *Ferdinand von Strantz* ist in *Berlin* gestorben. Strantz hatte ein Alter von 87 Jahren erreicht. Er war im Juli dieses Jahres beim Absteigen von der Straßenbahn verunglückt. Von diesem Unfall hatte er sich nicht mehr erholt. v. Strantz war ursprünglich Offizier, wurde später Sänger (1848), verlor aber bald darauf durch ein Halsleiden seine Stimme. Er wurde dann Schauspieler (Graz, Danzig, Hamburg, Magdeburg, Dresden). In Leipzig wirkte er 1870—1876 als Regisseur und stellvertretender Direktor. 1876 wurde er zum Direktor der kgl. Oper in Berlin ernannt. Diese Stellung hatte er 11 Jahre inne. Seitdem lebte er im Ruhestand.

— In *Konstanz* ist der Opernkapellmeister *Julius Ruthardt* nach kurzer Krankheit 68 Jahre alt gestorben. Ruthardt ist auch in Berlin des öfteren an der Krollschen Oper und zuletzt am Theater des Westens in Berlin tätig gewesen.

— Der italienische Opernkomponist *Nicola Spinelli* ist in Rom gestorben. Er hat nur ein Alter von 44 Jahren erreicht. Spinelli war ein Vertreter der jungitalienischen Schule und erregte mit seiner Oper „A basso Porto" („Am unteren Hafen") viel Aufsehen. Eine andere Oper Spinellis, „Catilina", die bei dem Sonzognoschen Opernwettbewerb im Jahre 1890 einen Preis erhielt, fand bei den Aufführungen weniger Beifall.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 4. November, Ausgabe dieses Heftes am 18. November, des nächsten Heftes am 2. Dezember.

Neue Lieder für die Festzeit.

Winter, op. 57, *12 alte deutsche Volksweihnachtslieder* für 2 Singstimmen mit Klavier ad libitum. Verlag *Schwann, Düsseldorf*. 1.60 M; Textbüchlein besonders 20 Pf. Der Bearbeiter hat sich ein Verdienst erworben, indem er uns weniger bekannte Quellen des Volkslieds erschloß, und wie herrlich sprudelt es da von Melodie, Frohsinn und Gesundheit! Aus Oberbayern und Oesterreich hauptsächlich stammen diese Lieder (nur eins der schönsten, das auch ziemlich bekannt ist, aus Köln). Den Bewohnern der Almen und Berge, den schlichten, einsamen Sennen, muß ja die frohe Botschaft, die zuerst den Hirten erklang, besonders zu Herzen gehen. Der pastoralen Stimmung entsprechend und um möglichst Schwierigkeiten zu vermeiden, hat der Sammler die einfachen Tonarten F, B, G und A dur bevorzugt. Der Satz ist (mit wenigen Ausnahmen, z. B. S. 14, Takt 5 und 6, auch klingt die Verbindung $\overset{7}{\text{IV}}$ V nicht gut) gediegen, vollklingend, würdig und unschwer zu spielen. Eines der schönsten Lieder ist außer dem erwähnten „Vom Himmel“: „Heiligste Nacht“. Das letzte Lied erinnert etwas an: „Fuchs du hast die Gans gestohlen“. Alle Lieder können mit guter Wirkung auch als Sololieder gesungen werden, denn die Klavierbegleitung ist reich genug. Die prächtigen oft derben Texte sind wegen der großen Verszahl zweckmäßig in ein besonderes Heftchen verwiesen, zu dem auch mancher Tonsetzer greifen dürfte, der ein Weihnachtsgedicht sucht. Wer einen unverdorbenen Geschmack für schlichte, klare und kraftvolle Volkspoesie und -melodie sich bewahrt hat, der lasse sich diese willkommene Bereicherung der Literatur nicht entgehen.

Feierklänge, *52 geistliche Lieder* für eine Singstimme mit Klavier, Harmonium oder Orgel, zusammengestellt von *B. Röthig*, (*Kahnt;* 3 M. n. für hohe und mittlere Stimme) 125 Seiten. Mit aufrichtiger Freude begrüßen wir dieses Album; das wird ein rechtes Buch für die Familie. Was von herzlichen, schlichten religiösen Gefühlen die Seelen unserer großen musikalischen Geister bewegte, das finden wir hier übersichtlich geordnet beisammen; kein Fest ist vergessen und alle Stimmungen finden Ausdruck. Besonders die Veranstalter und Freunde von schlichten Kirchenkonzerten kommen auf ihre Rechnung. Es sei nachdrücklich auf die Weihnachts-, Neujahrs- und Trauungslieder hingewiesen, an denen immer Mangel ist. Die Komponisten, welche zum Wort kommen, sind: Bach, Franck, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Hauptmann, von neueren: Wermann, *Winterberger*, Wilm, Wittenbecher, Zehler u. a. Die leichte Ausführbarkeit von Singstimme und Begleitung ist ein weiterer Vorzug der gediegenen Sammlung.

Neue Salonstücke.

Frontini, *Morceaux pour Piano;* III. Serie No. 29 und 30. *Melodia* 1.30 M. l, *Schianto* (Seelenschmerz) 1.30 M. l—m. Verlag *Carisch und Jänichen*. Die Dilettanten lieben es, wenn das große Fettauge der Melodie auf einer durchsichtigen Brühe serviert wird, musikalisch ausgedrückt: sie wünschen eine leichte Begleitung, ja keine Bachsche Polyphonie. Diesem Bedürfnisse kommt *Frontini* entgegen. Er ist uns von der I. Serie (die jetzt auch in billiger Albumausgabe erschienen und empfehlenswert ist) her als Autor gefälliger und doch gehaltvoller Salonstücke bekannt. Von der II. Serie ist uns leider nichts und von der III. nur 2 Nummern bekannt geworden. Aber diese beiden zeigen die erwähnten Vorzüge in Verbindung mit frischer Erfindung, einfachem und doch klangvollem Satz. Die Melodia rechtfertigt ihren Namen; Schianto ist pathetische, wirkungsvolle Ausdrucksmusik.

Tarenghi, op. 47, *Impressions et Sentiments*, 10 Stücke einzeln à 1.30 M. (l)—m, *Carisch und Jänichen*. Die von Frontini gerühmten Vorzüge gelten mit einiger Einschränkung auch von diesem italienischen Tonsetzer. Seine Musik ist nicht ganz so leicht ins Ohr fallend, dafür entschädigt er durch lebhaftere Modulation und manchen unerwarteten Gedanken. Einige Stücke haben nationale Färbung, so der melancholische *Chant du pêcheur* (Fischerlied) mit eigentümlichem Tonfall, die packende *Tarantelle* und die *Danse*. *Simple histoire* erinnert an ein Thema aus Griegs a moll-Violoncellsonate. *La petite source* (Quellchen), frisch und volkstümlich, wird als Trillerübung und Erholungsstück auch bei jungen Klavierschülern Gefallen finden. Fast alle Piecen sind vom Blatt spielbar und von vornehmem Charakter.

J. Friedeman, op. 27, *4 Klavierstücke;* zusammen 2 M., m.—(s.); auch einzeln. (*Rahter*.) Wirklich eigenartige und bedeutende Stücke. No. 1 Fis dur, *Prolog*, sehr wohlklingend, träumerisch, durch Rhythmusverschiebung interessant. Ebenso auch No. 2, H dur, *Geständnis*, eine Art Notturno. Bei No. 3, einer schneidigen, an einigen Stellen harmonisch gepfefferten, sonst aber unmittelbar ansprechenden *Mazurka* ist der kühne Anfangstakt falsch geschrieben. Es sollte fis c dis as statt fis his dis gis heißen. No. 4 heißt nicht ganz glücklich „*Im Volkston*“, aber eben nicht im deutschen; es ist reichlich kompliziert, äolisch (?) gefärbt, in litauischer oder russischer Art, von düsterer Stimmung. Vorgerückte Klavierspieler werden nicht leicht wieder solche Stücke finden.

Grelinger: Klavierstücke. Eigentümlich geht's uns bei den Stücken von *Grelinger*. Sie bringen gute Einfälle, weisen sehr leichten und doch dankbaren Satz auf, man spielt sich ganz vergnügt hinein, bis plötzlich eine übel klingende Stelle uns aus dem Himmel wirft und uns belehrt, daß wir es mit einem Vielschreiber zu tun haben, vielleicht einem Pariser, der sein Metier ausgezeichnet versteht, aber unpünktlich arbeitet, dem die Gedanken nicht aus dem Innersten kommen und dem wir deshalb mehr Tiefe, Sorgfalt und feinere Ohren wünschen möchten. In seinem „*Ablösungsmarsch*“ op. 113 (1.20 Mk.), seiner „*Liebeswerbenvalse*“ op. 116 (1.50 Mk.), „*Sur l'eau*“ op. 133, „*Consolation*“ op. 144 und „*Curieuse histoire*“ op. 206, à 1 Mk., ebenso in den „*Hinrichschen 3 Klavierstücken*“ (1 Mk.) finden sich neben hübschen Gedanken stets einige schlechte Takte. Die beiden genannten Kompositionen sind im Verlag von *Rühle* in *Leipzig* erschienen.

Könnemann: La Clavicembalista. Um ein gutes höher steht *Könnemanns „La Clavicembalista"* op. 55, 2.50 Mk., Verlag *Priedöhl, Stettin*, m.—s., ein Capriccio in der galanten Art Grünfelds oder Poldinis. Es erfordert eine leichte Hand und gewandtes Spiel. Ein wuchtiges und gesundes Stück ist *Könnemanns* op. 51 (m., ebenda, 2 Mk.), *„Jungschmieds Lied"* mit klangvoller Tonmalerei und dankbarem Satz.

Fromm: Im Flügelkleide. Die Sammlung von einfachen und leichten Tänzen, op. 49, unter dem Titel *„Im Flügelkleide"* verlangt wirklich wenig vom Spieler. Er findet da Melodien, Tempi und Rhythmen, die ein müheloses Vomblattspielen ermöglichen. Daher rate ich, diese Sammlung für den Fall, daß der „Klavierspieler" bei einem Ball absagt, parat zu halten. Sie kostet nur 1 Mk. (*Rühle, Leipzig.*)

Hans Voth: „Die jungen Musikanten am Klavier" (1 Mk. n. l.—m.), 7 Ton- und Tanzstücke mit schönem innerem Titelblatt geziert. Etwas schwieriger und gedankenreicher als die von Fromm. Gefällige Musik. (Ebenda.) *C. Knayer.*

* * *

Allgemeiner Deutscher Musikerkalender. — Deutscher Musiker-Kalender. Zwei treue Freunde des Musikerstandes haben sich auch heuer wieder eingestellt, *Raabe & Plothows* „roter" Musikerkalender, der im 32. Jahrgang erscheint und *Max Hesses* brauner Kalender, der das Jubiläum seines 1. Vierteljahrhunderts begeht. Es muß anerkannt werden, daß beide Kalender unermüdlich bestrebt sind, ihren Inhalt nach jeder Richtung hin zu vervollkommnen. Der Allgemeine Deutsche hat 6 Musikzentren Italiens: Rom, Bologna, Florenz, Mailand, Neapel, Venedig neu aufgenommen. In beiden fehlen immer noch die großen Musikstädte Amerikas, wogegen die Türkei z. B. vertreten ist. Hesses Deutscher Musiker-Kalender, der den gesamten Inhalt in einem Bande vereinigt, enthält ein Bild Hugo Riemanns und eine Abhandlung über den Musikgelehrten aus der Feder von Karl Mennicke. Diese für jeden Musiker unentbehrliche Kalender seien hiermit wieder in empfehlende Erinnerung gebracht. Auch den Musikfreunden werden sie sehr gute Dienste tun; speziell für unsere Leser würde sich manche Anfrage erübrigen, wenn die Betreffenden im Besitze von einem der beiden Kalender wären. Es ist übrigens auch lehrreich, darin zu blättern.

* * *

Unsere Musikbeilage fällt diesmal aus. Die „Neue Musik-Zeitung" bringt in den 6 Heften des Quartals 24 Seiten Musikbeilagen (ohne die Violin- oder Cellostimmen). Das gäbe für jedes Heft 4 Seiten. Im 1. Hefte waren es aber 8 Seiten, so daß die Beilage für ein Heft ausfallen mußte. Wir bestimmten dafür das vorliegende 4. Heft, nachdem eine ungedruckte Komposition von *Karl Gottlieb Reissiger* nicht zu bekommen war.

* * *

Als Kunstbeilage für das I. Quartal erlauben wir uns ein interessantes und seltenes Porträt von *Karl Gottlieb Reissiger* zu überreichen, das uns von den Nachkommen des Kapellmeisters und Komponisten freundlich zur Verfügung gestellt wurde.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

K. H., Erfurt. Als für Sie in Betracht kommende Jubiläen nennen wir den 100. Geburtstag Chopins, geb. 22. Februar 1810. Leichtentritts Biographie in Reimanns „Berühmte Musiker" (Verlag Harmonie, Berlin). Ebenso Aberts Biographie in derselben Sammlung, ferner Batkas kleine Biographie (Reclam) für Schumanns 100. Geburtstag am 8. Juni 1910.

K. N. Diesen Titel darf sich jeder selber zulegen. Daher gibt's auch so viel, leider sind die meisten aber unberufen.

E. Wir bitten darum, aber nur um Notizen oder um kurze Berichte bei besonderen Anlässen.

R. K. Viel Dank für die freundlichen Zeilen und die prächtige Ansicht des alten Schlosses. Wegen des Liedes bitten wir um freundliche Geduld. So bald wie möglich.

K. L. Verbindlichen Dank für die Zusage. Gewiß wird es den Verfasser interessieren.

A. B. in C. Riemann, Opernhandbuch (Max Hesses Verlag in Leipzig). Bulthaupt, Dramaturgie der Oper (Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig 1887). Neitzel, Führer durch die Oper der Gegenwart (Verlag der J. G. Cottaschen Buchhandlung Nachf., Stuttgart). Möchten Sie uns nicht mal einen Bericht über die musikalischen Verhältnisse in Serbien senden?

Abonnentin in Ulm. Unter „Neuaufführungen und Notizen" in No. 3 werden Sie Ihren Wunsch zum Teil erfüllt sehen. Ueber die Daten können wir Ihnen leider keine definitive Auskunft geben, bezweifeln auch, daß sie schon feststehen. Vielleicht in der nächsten Nummer.

R. W. Als langjähriger Abonnent hätten Sie oft lesen können, daß wir literarische Versuche nicht beurteilen. Wir wollen jedoch eine Ausnahme machen, weil Ihre Probe von Talent zeugt. Anschaulichkeit, Fluß, nicht übler sprachlicher Ausdruck und vor allem ein warmes Herz sprechen aus dem Gedicht. Einzelne Kleinigkeiten wären zu beanstanden, so: „Unnahbar scheint das Band der eignen Huld". Ein Band, das unnahbar scheint?

Mayrhofer. Der Verlag der Sammlung von Johann Mayrhofers Gedichten (siehe No. 21 des vorigen Jahrgangs), herausgegeben von Feuchtersleben, ist uns augenblicklich auch nicht bekannt. Wir werden Ihnen noch Bescheid geben.

G. H., Bayreuth. Auch von Oskar Frank ist uns der Verlag eines „Scherzalbums" nicht bekannt.









Kompositionen

(Redaktionsschluß am 2. November.)

Lan.. r. 18. g. Man ist sich nicht recht klar darüber, was Ihr skizzenmäßiges Klavierstück ausdrücken soll. Die Klänge sind zu nüchtern und die wenigen melodischen Phrasen zu abgerissen, als daß man einen wirklichen, einheitlichen Sinn erkennen könnte. Hinsichtlich der rhythmischen Verhältnisse herrscht in dem Stück die wünschenswerte Klarheit, was als Vorzug an diesem Erstlingsversuch gern hervorgehoben sein soll.

H. K—er in G. Ihr Frühlingslied ist in seiner ersten Hälfte gänzlich verfehlt, abgesehen davon, daß gegen die modulatorischen Kühnheiten, wie sie hier geboten werden, die wenigsten Männerchöre aufkommen würden. Der andere Chorsatz hat an manchen Stellen ebenfalls Mängel. Ein sinniger Gedanke ist folgende Textstelle daraus: „Blauveilchen sind Gedichte, die Gott ins Grüne schrieb".

Br. Z. in F—bach. Der volkstümliche Zug, den Text und Musik von „Nach Jahren" aufweisen, läßt die Sentimentalität des Chorsatzes gerechtfertigt erscheinen. Der zweistimmige Schluß erinnert an ein Mendelssohnsches Lied. Das „Andante" enthält gelungene und wirksame Partien. Wenn auch dem höheren Wollen hier nicht immer das Können entspricht, lassen verschiedene Momente auf ein reiches, hoffnungsvolles Talent schließen. Der Rückgang von G dur über D dur nach Es dur wirkt in Ihrem Stück unlogisch und müßte daher geändert werden.

L. V—en in E. Mit dem ersten Takt auf der zweiten Seite vergaloppieren Sie sich in der Modulationsfolge; statt nach D dur gelangen Sie nach E dur. Es mag ja sein, daß Sie angesichts der Textstelle „Wie schön bist du!" ganz instinktiv zu dieser Frühlingstonart hingedrängt wurden, aber korrekt ist der Satz in dieser Fassung nicht. Der dilettantische Charakter der Arbeit macht sich auch an einigen anderen Stellen bemerkbar.

Jos. W. in B. Viel Eigengut findet sich in Ihrem Rondo nicht. Der namentlich im Seitensatz fühlbare Mangel an plastischer Gestaltung mag seine Ursache in kontrapunktischer Unerfahrenheit haben. Immerhin mehren sich die Zeichen eines regsamen Talents.

Carl M. Ihren Männerchören fehlt mitunter die dieser Spezies vokaler Musik eigentümliche Satzweise, so namentlich in „Leiden", wo fast durchgängig der Satz für gemischten Chor angewendet ist. Auch sonst fehlt es nicht an elementaren Verstößen, weshalb wir Ihnen ein eingehendes Studium der Harmonielehre angelegentlich empfehlen.

O. W. in F—au. Unsere Meinung über den Wert Ihres Scherzinos ist weniger günstig als die Ihrige. Es fehlt ihm trotz seiner Lebendigkeit die geistvolle Pikanterie eines Beethoven. Vielleicht trägt die melodische Dürftigkeit einiger Stellen daran schuld. Der chromatische Baßgang am Schluß des Trios klingt häßlich. Daß das Stück sich weit über die Dutzendware erhebt, sei gern zugegeben.

A. S., Davos. „Eine drollige Geschichte" ist musikalisch nicht übel wiedergegeben und Heiterkeit zu erregen, wohl geeignet.

P. B., N. Ohne gerade originell zu sein, werden dennoch die 2 Chöre in ihrer prunklosen Einfachheit eine gute Wirkung erzielen.

F. D., Löbau. Um uns für eine der beiden Fassungen entscheiden zu können hätten Sie uns das Lied in seiner ganzen Bearbeitung nebst Text mitteilen sollen. Korrekt ist jeder der 2 Takte. Für ein Volkslied wird aber im Rahmen des Ganzen die mit dominantischen Klängen har monisierte Stelle vorzuziehen sein.

Tristan. Die beiden Klavierstücke tragen ein klares und wahres Gepräge, auch der Ausdruck ist ganz hübsch. Schmiegten Sie sich weniger an gewisse Vorbilder an, dann käme bald auch die persönliche Note, die noch fehlt, zum Vorschein. Der Grundsatz „Kurz und gut" sollte auch für Ihre Lieder gelten. Neben manchem Guten wächst mit der Zahl der Takte die Verschwommenheit des Ausdrucks.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark. | 1910 Heft 5

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Inhalt:

Zur inneren Politik im Reich der Tonkunst.

Rede des Ministers für musikalische Angelegenheiten

Dr. v. HEITERSHEIM.

Sehr geehrte Herren!

DER deutsche Musikwinter steht in voller Blüte und ich trete heute vor Sie mit dem frohen Bewußtsein, daß wieder einmal alles in bester Ordnung, im bewährten guten und alten hergebrachten Geleise verläuft. Die Kapellmeister dirigieren dieselben Opern, Symphonien und Ouvertüren wie voriges Jahr, im Konzert am liebsten die zu Freischütz, Oberon, Euryanthe und Tannhäuser, die in die Oper gehören, dort aber am liebsten die große Lenore, die durch die eigentliche Fidelio-Ouvertüre logischerweise in den Konzertsaal gedrängt ist.

Die Gesangvereine haben ihre Programme veröffentlicht, die Hoffnungen der Verleger getäuscht, zahllose interessante und gute Taten ungetan gelassen, um zum tausendstenmal ein bekanntes Werk einzustudieren, mit dem erhebenden Bewußtsein, daß es nicht schlechter gehen wird, als es neunhundertmal in Städten mit gleicher Einwohnerzahl auch schon gegangen ist. In Berlin waren für den einen 17. November Elias, Messias und Schöpfung angekündigt. In kleineren Städten heißt die Losung oft: Lieber mit lauter unzulänglichen Faktoren, den Dirigenten eingeschlossen, die berühmtesten und schwersten Werke geben, als sich den künstlerischen Mitteln anpassen. Allerdings spricht da eine Begründung mit, gegen die sich nichts sagen läßt. Der Dirigent meint, Rheinbergers Klärchen auf Eberstein z. B. sei reizend und würde als erster Teil sehr gefallen. — Ja, aber in kleine Sachen geht kein Mensch, die machen Defizit; die Matthäus-Passion gibt immer die beste Kasse. Also repliziert der Herr Kassier, und also wird beschlossen. Der Herr Kassier belegt auch aus den Büchern, daß es sich am besten bezahlt macht, immer wieder denselben „erstklassigen" Sänger für dieselbe Partie kommen zu lassen, dann gehen die Leute am sichersten hinein, weil es doch „damals so schön war". Seit dem „damals" hat der berühmte Sänger die berühmte Partie aber jährlich ein dutzendmal gesungen und in seinem Vortrag klingt leise ein unbewußter Unterton — denn bewußt singt ein Künstler stets so gut er kann — „Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde" — genau wie vorige Woche in Altstadt und nächste in Neustadt, und ich sänge euch heute lieber einmal etwas anderes.

Es ist schrecklich, daß einer Dirigent eines Gesangvereins werden kann, ohne ein gründliches Examen abgelegt zu haben. Ich denke mir ein solches etwa so:

Der Professor: Wozu sind klassische Oratorien auf Erden?

Der Kandidat: Um dort starke Langeweile zu verbreiten.

Der Professor: Sehr richtig, aber wie wollen Sie dies anfangen; die Partituren sind doch, wenn man hineinsieht, alles eher als langweilig!

Der Kandidat: Man hat hiezu drei verschiedene Mittel, bei Rezitativen, Arien und Chören. Ich lasse die Sekkorezitative anstatt mit den kurzen Klavierakkorden, die in der Partitur stehen, mit langgehaltenen Streicherharmonien in höherer Lage begleiten, wodurch das sonst leicht zu belebte Tempo auch bei den gleichgültigsten Dingen von selbst ungemein gravitätisch wird. Den ersten Teil der Arie lasse ich nach dem zweiten genau ebenso langsam wiederholen; ist die Instrumentation zu flüssig und tempofördernd, so bekomme ich sie durch dazwischengestopfte Bläser schon so dick, daß an Vorwärtskommen nicht mehr zu denken ist. Bei den Chören setze ich natürlich die würdigsten Damen vorne hin und lasse ihnen bei all den frischen Jubel- und Siegeschören genau den Gesichtsausdruck, mit dem sie singen würden: Ach Gott, nun hat bei uns das Kalbfleisch schon wieder aufgeschlagen. Man liest ja jetzt überall soviel von der „Erziehung zur Freude", da muß bei Zeiten gebremst werden. Außerdem habe ich bei übersetzten Oratorien immer eine größere Anzahl ausgewachsener Betonungsfehler, die sich wie Blei an die Sprache von Chor und Solisten hängen und die ich mich hüte zu korrigieren.

Der Professor: Sie haben Note Eins in theoretischen Kenntnissen. Aber wie dirigieren Sie das Orchester?

Der Kandidat: Mit möglichst runden und weichen Bewegungen, damit es nicht etwa in einen beim Oratorium unpassenden scharfen Rhythmus verfällt.

Der Professor: Wie gesagt, Note Eins. Nun noch eine Detailfrage. Wie fassen Sie Bach auf?

Der Kandidat: Genau wie Händel. Durchaus objektiv. Man muß an jeder Note merken, daß die Ereignisse, auf die es ankommt, neunzehn Jahrhunderte alt sind.

Der Professor: Und weshalb muß man die bekannten Hauptwerke so oft als möglich geben?

Der Kandidat: Damit die Mitwirkenden nie das Bewußtsein verlieren: Das haben wir gerade erst gehabt. Durch längere Pausen könnte unwillkürlich etwas wie ein Reiz der Neuheit entstehen, der dem streng akademischen Stil der Aufführung gefährlich würde.

Der Professor: Man kann Sie in der Tat nicht warm genug empfehlen. Sie müssen so bald wie möglich Professor werden. Wie denken Sie über Neuheiten?

Der Kandidat: Gar nicht. Solange die meinen im Schreibtisch liegen, sollen die andern auch nur warten.

Für sensationsbedürftigere Zuhörer als die der klassischen Oratorien sorgen in gewohnter Weise die zahlreichen Virtuosenkonzerte. Da ist doch noch Leben darin. Was kann z. B. Chopin mit seiner f moll-Phantasie und As dur-Ballade anderes beabsichtigt haben, als einen, der fleißig Klavier geübt hat, zeigen zu lassen, daß ihm vor einem kräftigen Allegro mit vielen Noten nicht bang zu sein braucht! Es ist ja doch zehn gegen eins zu wetten, der Konzertbesucher erfährt schon am nächsten Vormittag durch den Rezensenten vom Tagblatt, daß es Tondichtungen waren und Chopin Tonpoet ist. So eilig ist es doch nicht mit dieser Erkenntnis, daß sie schon am Abend selbst verabreicht werden müßte. Je mehr Poesie in einem Stück liegt, desto weniger unangenehm ist für den Spieler seine Verarbeitung zum Kraft- und Schnelligkeitsrekord, so daß man ein altes Goethe-Wort umundumdrehen und sagen möchte:

Das Stück wird Stückwerk, Glanz wird Lärmen;
Weh dem, der dich sein Glanzstück hieß;
Die Glut, die dich entstehen ließ,
Ihm kann sie bloß die Finger wärmen.

Dazwischen spielen die Herren Pianisten zum Ausruhen immer wieder jene technisch für sie kinderleichten und im öffentlichen Vortrag so enorm schwierigen Beethoven-Sonaten und Bach-Fugen, bei denen ihnen vielleicht einige Dutzend Dilettanten unter den Zuhörern an Auffassung unvergleichlich überlegen sind. Noch weniger als die Neigung zu derartig respektlosen Vergleichen braucht aber der Besitz von Nerven bei dem normalen Konzerthörer vorausgesetzt zu werden, daher eignen sich besonders Convolute von zwölf bis vierundzwanzig Etüden, Präludien usw. desselben Meisters zur angenehmen künstlerischen Erholung nach den Mühen prosaischer Quantitätsarbeit. Auch die meisten Streichquartettgenossenschaften glauben nicht an Nerven und halten fest an der heiligen Dreizahl; drei klassische Quartette, das sind zwölf klassische Sätze in gleicher Klangfarbe und das halte der Teufel aus. Auch hier übrigens, wie in Oratorium und Symphonie, scheint die internationale Produktion nur mit einem flüchtigen Blicke gestreift werden zu sollen.

Wesentlich bleibt für die Musik, daß sie auch die allerschärfste Konkurrenz mit der gesteigerten Installationstechnik aushält. Trotz aller Arbeit eines *Marsop*, *Maucke* usw. dauert in vielen Städten das wahnsinnige Ueberschütten der Konzertsäle mit einer Flut blendenden, hypnotisierenden und Migräne erzeugenden, möglichst in Augenhöhe postierten Lichtes fort, obgleich man immer wieder entgegengesetzte Beispiele weniger hottentotischen Geschmackes findet. Vor Jahrzehnten schon hatte z. B. die Barmer Concordia ihren Saal von oben herab beleuchtet, und da und dort bleibt ein Kulturmensch für die Helligkeitsfrage maßgebend. Man sollte denken, wenn in Kleinkartoffeldorf der neuentstandene Zitherklub sein erstes Konzert gibt, würde einer der Bauernburschen sagen: Michel, gib eine alte Zeitung her, daß die Leute nicht gerade in unsere Lampen sehen. Aber vielleicht heißt es auch hier: ce que femme veut; die Bäuerinnen tragen eben keine Riesenprachthüte wie unsere musikliebenden Städterinnen.

Das Staunenswerteste an alldem ist, daß wir es aus eigener Kraft so unendlich weit in den Fortschritten der Ziele unseres Musiklebens bringen, ohne daß uns, wie auf allen anderen Gebieten des öffentlichen Lebens, eine leitende Behörde zur Seite steht und sich um unser persönliches Wohl und Wehe kümmert.

Vielleicht, wenn einmal die große Reaktion da ist — wofür vorläufig kein Zeichen spricht — und allgemeine Musikmüdigkeit Deutschland ergriffen hat, daß dann die Behörde kommt und sagt: nun machen wir die Sache, und ihr müßt jetzt, ob ihr wollt oder nicht; wir setzen die Musik in den Lehrplänen als obligatorisch und ihr werdet sie ochsen wie in weniger aufgeklärten Zeiten den unverstandenen Wortlaut eures Ovid, Homer und Sophokles. Nun, meine Auffassung vom Beruf eines Ministers ist, Anregungen nicht zu ersticken, sondern womöglich zu fördern oder doch mindestens zu diskutieren, aber damit stehe ich manchem dienstlich mir nahestehenden Kollegen leider recht ferne.

Daß nun die deutsche Musik als öffentliche Angelegenheit nicht einschläft, dafür hat *H. W. Draber*, ein Berliner Kritiker, durch seine Reformvorschläge für den *Allgemeinen Deutschen Musikverein* in den Berliner „Signalen" gesorgt, dem sich *Edgar Istel* im gleichen Blatt unter gleicher Aufschrift anschließt. Draber ruft in wohldurchdachter Rede zu vermehrter Koalition auf und seine praktischen Vorschläge werden gewiß mit Recht große Beachtung finden. Wie sich diese zunächst bei der Vorstandschaft des Vereins selbst gestalten wird, ist nicht leicht vorherzusehen. *Schillings* und *v. Hausegger* machen den Eindruck, als ob ihnen überhaupt alles, was über künstlerische Zweckverfolgung hinaus in Vereinsmeierei münden könnte, ein Greuel sei. Da käme also zunächst *Friedrich Rösch* in Betracht, der jetzige zweite Vorsitzende, dessen Persönlichkeit, soweit sie in Schrift und Wirken offen daliegt, die meist getrennten Gegensätze vereint, die Menschen zu kennen und doch zu lieben. Dieser Menschen- oder doch mindestens Künstlerkenner würde in der betreffenden Vorstandssitzung vielleicht folgendes sagen (d. h. wenn Rösch dies hört, ruft er wahrscheinlich aus: etwas gescheiter red' ich, Gott sei Dank, doch noch! Aber jeder nach seinen Kräften. Ich stelle mir es etwa so vor:) „Denkt doch an die *Stuttgarter* Generalversammlung, Kinder, wo wir nicht einmal das eminent persönliche Rede-Duell *Marsop-Istel* verhindern konnten und ohne die unheimliche Ruhe und Gewandtheit unseres *Richard Strauß* ein einziger rheinischer Vereinsbruder unsere Verhandlungen so hätte verzögern können, daß wir heute noch dort säßen. Man hat uns da und dort die äußerliche Gemütlichkeit unserer Geschäftsführung unter die Nasen zu reiben versucht, ich sage aber: ich bin stolz darauf, daß uns bei all den Debatten damals der Kaffee und die Zigarren nicht kalt wurden. Im großen ganzen waren eben doch nur Freunde da; wer etwa grollte, hielt sich abseits. Und nun schlagt ihr Lokalverbände und weitere Organisationen vor. Wir deutschen Künstler mögen aber sein, was wir wollen; gutes Vereinsmaterial sind wir gewiß nicht. Die Verdienstvollen unter uns würden höchst wahrscheinlich zu den Kontroversen in Organisationsangelegenheiten schweigen und aus den neuen Paragraphen ergäben sich eine Menge lokaler und persönlicher Erörterungen, die uns eigentlich ganz Wurscht sind. Denn wer wird uns am meisten vorreden: nicht die, die wirklich Gedanken haben, sondern vielleicht irgend ein langweiliger Kerl, der sich gern sprechen hört."

Die Apostrophierungen *Istels* an den Allg. Deutschen Musikverein scheinen alle nach der Melodie zu gehen:

Ich möchte dich hassen — und kann dich doch nicht lassen!

Und der Verein könnte mit dem Rezitativ aus Händels Josua erwidern: Sag' erst an, ob Freund du bist, ob Feind! Istel möchte den Vorstand gleich einer Laokoongruppe mit den Schlangenwindungen zahlreicher Paragraphen umstricken, die beinahe, verzeihen Sie das harte Wort, etwas Juristisches an sich haben. Ein reizendes kleines Büchlein über „Interpretation und Präzedenzfälle der statutarischen Zulassungsordnung von Kompositionen zur Aufführung vor der Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, herausgegeben vom Rechtskonsulenten des Vereins", würde wohl bald als Amorettchen zu der mythologischen Gruppe herunterschweben. Jedenfalls aber ist dafür gesorgt, daß dieses Jahr in *Zürich* Gelegenheit sein dürfte, die Schweizer „Stumpen" auf ihre nervenberuhigende Wirkung und auf ihren verlässigen Brand hin zu erproben.

Ganz zu Beginn des Konzertwinters schrieb Dr. *Walter Niemann* in den Berliner „Signalen" einen sehr beherzigenswerten Artikel mit dem Motto *„Zurück zur Natur"* und die feinen Ausführungen Dr. *Gerhard Tischers* über die deutsche Musik der Gegenwart, die in der „Rheinischen Musikzeitung" gleichzeitig erschienen, hatten wörtlich denselben Wahlspruch. Aber in der Kunst liegen die Sachen meist etwas kompliziert. Auf ein Musikstück kann ebenso wie auf ein Bild die Definition passen, es sei ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament. Z. B. *Gustav Mahlers* Konzeption als Symphoniker ist in dreifacher Beziehung von der Natur ausgegangen. Ihre persönliche Vorbedingung war das bis zur Selbstvergessenheit vollständige Aufgehen in der Landschaft und ihrer Staffage, ferner das Versenken in das natürliche Material des Orchesterkomponisten, die Klangfarben der einzelnen Instrumente und ihrer Gruppen, in die einfachsten gegebenen Bestandteile, wie den Dur- und Mollklang, in die Urmotive aller Melodik, Rhythmik und Dynamik. Und zum dritten das Verträumen in jene Literatur, die dem Naturprodukt am nächsten steht, der alten Poesie, der Märchen- und religiösen Volksdichtung. Und trotzdem stellte es sich mit jeder Symphonie mehr heraus, daß man nicht nur die Natur in diesen drei Erscheinungsformen, sondern die Natur Mahlers selbst begriffen haben mußte, um sich ganz ihren Schöpfungen hinzugeben. Daß vom Studium des einzelnen Instruments und der Stimme als dem Naturgegebenen der Tonkunst ein allgemeinerer künstlerischer Fortschritt einzig ausgehen kann, habe ich schon einmal betont. Doch, um dies noch zu sagen, wir hatten ja schon längst die besten Beispiele von natürlicher und aus Natureindrücken entstandener Musik in Werken der böhmischen Meister, *Smetana*, *Dvořák*, *Suk*; aber von wie verschwindend wenigen deutschen und wie seltenen österreichischen Komponisten hat man gehört, die etwas von dieser Auswahl und Verarbeitung der Motive gelernt hätte! Auch das Publikum selbst ist schwer dafür zu gewinnen, ist zu unnatürlich in seinem musikalischen Empfinden geworden. Dvořáks D dur-Symphonie allein würde genügen, ein neues musikalisches Zeitalter entstehen zu lassen, wenn jedermann die Partitur gut studierte. — Ich bemerke unter den geehrten Hörern wiederkäuende Bewegungen und glaube sie richtig zu deuten. Ja, meine Herren, am Beginn meines öffentlichen Redens besaß ich noch den Ehrgeiz, nie etwas zweimal zu sagen. Aber gar bald merkte ich, daß, wer einer Sache dienen will, diese Gewissenhaftigkeit oder Eitelkeit aus verschiedenen Gründen aufgeben muß. Einmal waren beim erstenmal als man etwas äußerte, die, auf die es gemünzt war, oft gar nicht anwesend, d. h. nicht unter den Lesern. Und manchem, bei dem ein Gedanke zuerst keine Resonanz fand, leuchtet er vielleicht ein andermal in einer anderen Wendung ein, wenn eine deutliche äußere Veranlassung vorliegt, ihn wiederzubringen. Also Entschuldigung für die abermalige Betonung dessen, was ich unter „Natur" in der Musik verstehe. Man wende ja nicht *Strauß* dagegen ein, der die Holzinstrumententechnik so ungeahnt bereichert hat, ohne vielleicht jemals eines an den Lippen gehabt zu haben. Aber er war doch überhaupt sehr früh erfahrener Instrumentalist, gründlicher Klavier-, nicht bloß Wagner-Spieler, stellte seinen Mann an der ersten Violine im Orchester und hatte von Kindheit in seinem Vater einen der ersten damals lebenden Techniker und Vortragskünstler neben sich, den er auch im Hause oft sein Waldhorn spielen hörte. Und die Ausnahmserscheinungen sind überhaupt für derartige Erwägungen nicht beweisend. Doch nun bin ich für meine Verhältnisse wieder einmal viel zu ernst geworden.

Ach, meine Herren, eine intermittierende Quelle sanfter Heiterkeit ist für uns jetzt versiegt, die Vorberichte über Organisation des zukünftig gewesenen Berliner Opernvereins, und damit ein Stück Dichtung in unserer poesiearmen Zeit. Gleich bei der ersten ausführlicheren Notiz, die ansehnliches Zahlenmaterial brachte, konnte man sich mit etwas Bleistift am Rand des Blattes vergewissern, daß der Verein jährlich nur 480 ausverkaufte Vorstellungen zu geben brauchte, um die angegebene Einnahme zu erzielen. Daß es nicht weiter fehlte, gab der Perspektive eine angenehme Sicherheit. Denn genau stimmen derlei unverbindliche Gründungspräludien nie; es kann z. B. derjenige, der sich für die Presse mündliche Information holte, schlecht hören, oder der, der schriftlich informierte, schlecht schreiben; kurz, der Fehlerquellen gibt es genug. Und nie erschien dann eine weitere Notiz, ohne daß man die auf dem märkischen Boden erblühende Phantasie bewundern, und sich von dem Stück traumhafter und doch kommerziell fundierter Romantik fesseln lassen konnte. Nun sind die Träumer erwacht und der holde Zauber verkracht. Und so bleibt auch in diesem Teil unsrer heutigen Betrachtung stille Wehmut unser Resultat.

(Nach dem Stenogramm von Dr. *Max Steinitzer*.)

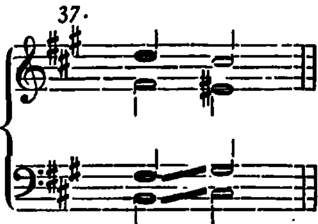
Praktische Kompositionslehre.

Von Dr. RODERICH v. MOJSISOVICS.

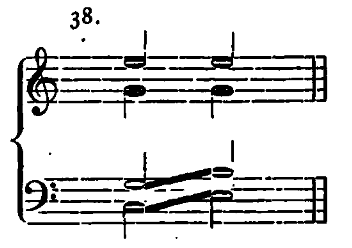
(Fortsetzung.)

II. Quintenparallelen.

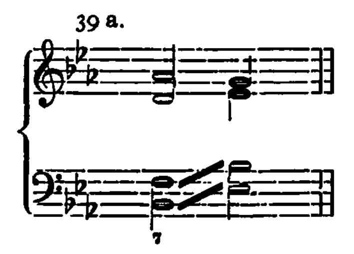
1. Unbedingt zu vermeiden sind offene *reine* Quinten in *stufenweiser Fortschreitung* im Vokalsatze (37). Im Klavier- oder Orchestersatz ergeben sich diese sehr oft durch Stimmenverdopplungen (man denke gar an die Mixturen der Orgel). Unter Umständen wirken sie sogar ganz gut.



Weniger bedenklich fühlbar werden die Quinten schon bei Terzschritten; doch werden dies viele, und in manchen Fällen gewiß mit Recht, bestreiten (38):

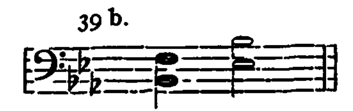


Ganz und gar zulässig sind aber folgende Fälle:

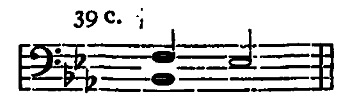


Hier wirkt erstens der kräftige Quartschritt, ferner der Umstand, daß Septime (as) wie Leitton (d) des Dominantseptakkords regelrecht, d. h. in natürlicher Weise aufgelöst werden, unbedingt mildernd; ferner ist aber die *Quintenparallele* B F—Es B *keine Quintenfortschreitung*, da

beiden Quinten *ein gemeinsamer Ton* (B) zukommt. Es kann also die Folge 39b:



lediglich als eine Stimmenvertauschung (39 c) bei liegenbleibendem gemeinsamem Ton (B) angesehen werden, und

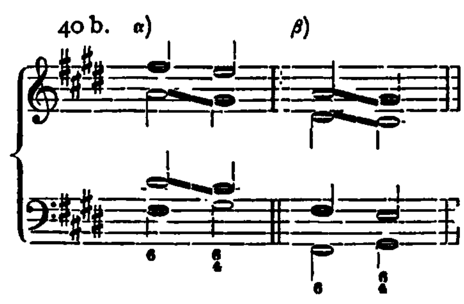


diese Führung (39c) hat doch gar nichts Bedenkliches.

Ferner ist das Fortschreiten aus reiner in eine verminderte Quinte (29, 40 a) unbedingt zulässig.



Strittiger mag schon der umgekehrte Fall (40 b) sein, da man hier in ein reines, also dem Ohre sich leichter bemerkbar machendes Intervall gelangt:

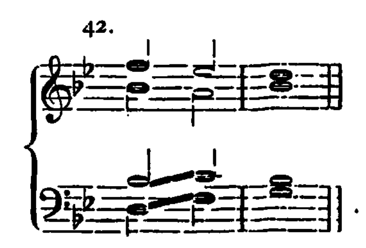


Man beachte den klanglichen Unterschied der mit α und β bezeichneten Beispiele; ersehe hieraus, daß die exponierte *höhere* Lage bei α die Quintenfortschreitung in den *Mittelstimmen* viel härter erscheinen läßt, als *dieselbe* Fortschreitung bei *tieferer* Lage (Beispiel β) zwischen Außen- und Mittelstimme (Sopran und Alt) wirkt. Dies mag mit Erklärung dafür sein, daß wir beispielsweise im Satze für Männerchor viel eher uns freier bewegen können, als im Satze für gemischten Chor (a cappella; das Nähere darüber später).

2. Die durch Beispiel 39a erläuterte Quintenfolge ist verwandt den sogen. *Hornquinten*. Unter diesen verstehen wir das in gleicher Richtung sich vollziehende Fortschreiten zweier Stimmen in eine reine Quinte (41):



Diese Quinten haben — im vierstimmigen Satze — den Namen „*verdeckte*". (Analog den verdeckten Oktaven.) Ihre Führung ist unter allen Umständen, auch im gemischten a cappella-Chorstil zulässig (42):



Wenn wir hienach resümieren, so sind *unbedingt* zu vermeiden:

1. *Offene Oktavenparallelen.* (Im Vokal- wie Instrumentalstil.)
2. *Stufenweise* Folgen zweier reiner Quinten im vierstimmigen a cappella-Satze.

Je nach der Sachlage sind statthaft:

3. Reine Quintenfolgen im Terzschritt. (Mediantschritt.)
4. Das Fortschreiten aus verminderter in reine Quinte.

Alle übrigen Schritte können unbedenklich unternommen werden[1].

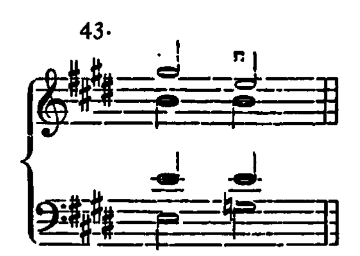
* * *

Nicht direkt hierher gehörig, jedoch aus praktischen Gründen hier einzugliedern sind die oft als Verbote aufgestellten und zum Teil auch eingangs erwähnten Stimmenschritte der *übermäßigen Sekunde* wie der *übermäßigen Quarte* (*Tritonus*).

Während es sich bei den Oktaven- und Quintenparallelen um das gleichzeitige Fortschreiten *zweier* realer Stimmen handelte, so haben wir es hier lediglich mit dem Stimmenschritte einer *einzigen* Stimme zu tun. Also einer Melodiebildungsregel. Da erscheinen uns nun die von altersher gebrauchten Einwände gegen diese Führungen einer Stimme durchwegs als nichtig. Denn sogar im vierstimmigen a cappella-Stile klingen diese Wendungen — bei vorausgesetzter reiner Intonation — durchaus gut. Also ist für uns kein Grund vorhanden, sie zu verbieten. Uns ist der übermäßige Melodieschritt (bei Sekunde, wie bei Quarte) eben nicht geläufig, weil er auch in unseren Volksliedern seltener erscheint. Vergegenwärtigen wir uns aber die hebräischen Kultusgesänge, soweit sie auf alter Tradition beruhen (ich meine die Gesänge des Kantors), so finden wir gerade als ein besonderes Charakteristikon den *abwärts* schreitenden übermäßigen Sekundschritt. Also kann er in der Vokalmusik gewiß Verwendung finden.

* * *

Ferner sind einige Worte über den sogen. *Querstand* anzufügen. Unter *Querstand* versteht man eine chromatische (also um einen Halbton sich vollziehende) Fortschreitung in einer Stimme, die das Ohr in *einer anderen* Stimme *erwartet* hat. Viele, ja die meisten Querstände klingen gut, werden oft bewußt angewendet (z. B. bei Mozart, Schubert, vielen modernen Komponisten), sind also selbstredend erlaubt. Schlecht klingen hauptsächlich Querstände der jeweiligen Terz (vergl. 43):



Sehr oft ergeben sich jedoch Querstände für das Ohr, die orthographisch gar nicht als solche zu erkennen sind. Das gleiche gilt ja auch von den sog. *Ohrenquinten*, die eben nicht in der Stimmführung, sondern nur für das Ohr erkennbar sind. Meist werden sie durch *Stimmenkreuzung* hervorgerufen. Sind dann, wenn sie schlecht klingen (z. B. stufenweise auftreten), entschieden zu vermeiden, d. h. „falsch". (Fortsetzung folgt.)

[1] Ich gehe hier einen Schritt weiter als die modernen Lehrbücher von H. Riemann, E. W. Degner u. dergl., glaube jedoch, sowohl durch das tatsächliche Vorkommen dieser Freiheiten (3, 4), wie durch meine Begründung hierzu genügenden Grund zu haben.



Schiller und Verdi.

Von RUDOLF KRAUSS (Stuttgart).

NAHE verwandt und enge verknüpft sind die Geschicke Deutschlands und Italiens im 19. Jahrhundert gewesen, und hier wie dort haben zu ihrer Erfüllung geniale Künstlerpersönlichkeiten als mächtige Erreger der patriotischen Leidenschaften nicht wenig beigetragen. In Deutschland, dem Lande der Dichter und Denker, hat namentlich die unverwüstliche Zugkraft eines toten Poeten, in Italien, der Heimat des Gesanges, wo die Massen von jeher noch leichter durch Musik als durch Verse zu begeistern waren, die alles überragende Popularität eines lebenden Tonmeisters wahre Wunder gewirkt. An *Schillers* Geist hat sich das deutsche Bürgertum in bewegten Tagen der Furcht und der Hoffnung aufgerichtet, an seinen edlen Dramen erbaut, an seinen hohen Worten entzündet, an seinem idealen Sinn und seiner echten Sittlichkeit hat sich das nationale Gewissen geschärft; in den Freiheits- und Einheitsschlachten ist er den deutschen Heerscharen als Bannerträger vorangezogen. Etwas ganz Aehnliches hat *Verdi* für die Sehnsucht seiner Landsleute nach einem im Innern freien und geeinten Italien bedeutet. „Er wurde in seiner Musik der Sänger der Leiden, Hoffnungen und Wünsche seines Vaterlandes. Mit leidenschaftlicher Glut und hinreißender Kraft trat seine Musik für diesen Gedanken ein, sie steht in der Wirkung auf die politische Entwicklung eines Volkes in der Musikgeschichte einzig da." (Karl Storck, „Geschichte der Musik".) Man hat dem Lebenswerke Verdis nach Entwicklungsstufen und Stilfortschritten die verschiedensten Einteilungen gegeben, aber nichts schnitt so tief in sein Schaffen ein, als das Jahr 1849. Nachdem er durch die Revolution das italienische Volk wachgerüttelt sah, konnte er seine heilige Mission als beendigt betrachten und künftig in seinen Schöpfungen nur noch den von allen Zeitströmungen losgelösten Künstler reden lassen. Seine nächste Oper, die bürgerliche „Luise Miller", bezeichnet deutlich genug den Umschwung. Später griff er dann freilich in der für Paris komponierten „Sizilianischen Vesper" noch einmal auf einen revolutionären Stoff zurück. Daß seine Vaterlandsliebe auch unter den veränderten Verhältnissen unwandelbar blieb, versteht sich bei ihm von selbst. Er ging fortan auf friedliche Eroberungen für sein geliebtes Italien aus, indem er für die italienische Musik im Auslande Propaganda machte. So faßt auch Verdis Biograph *Gino Monaldi* seine späteren Zugeständnisse an die moderne und speziell deutsche Musik lediglich als Ergebnis seines künstlerischen Vaterlandsgefühls auf, damit „sein Italien" ja nicht „in der unerbittlichen Hochhaltung des modernen Gedankens überflügelt" werde.

Vor dem Grenzjahre 1849 stand Verdis Kunst völlig im Banne der Zeitbestrebungen. „In dieser Teilnahme für eine große Idee", heißt es weiter bei Storck, „der heiligen Auffassung dieser Aufgabe seiner Kunst liegt auch das künstlerische Uebergewicht der Werke Verdis aus dieser Zeit über die seiner Zeitgenossen." Verdi hatte bei der politischen Apathie seiner großen Vorgänger und Nebenbuhler *Rossini* und *Donizetti* wenigstens in dieser Hinsicht leichtes Spiel. „Die Musik", sagt *Monaldi*, „wurde damals für das Volk zu einem unbestimmten Vorgefühl ungekannten Glücks, zu einem sehnsüchtigen Traume neuen Lebens, zu einer Art prophetischer Sprache, deren Macht und Süßigkeit auch die Unwissendsten und Elendesten empfinden." Verdi muß auf die Massen eine wahrhaft suggestive Kraft ausgeübt haben. Und dem überall erschallenden Rufe „Viva Verdi" legte man zugleich eine allegorische Deutung unter, indem man sich in zukunftsfrohem Buchstabenspiel ein Viva *V*ittore *E*manuele *R*e *d'I*talia darunter dachte.

Sieht man von zwei verschollenen Jugendopern des Meisters ab, so brachte sofort der 1842 in der Mailänder Scala erschienene „Nabucco", sein erster großer Erfolg, die vaterländische Richtung, hier wie auch noch in den „Lombarden" mit starkem religiösen Gefühl vermischt, zum Ausdruck. Daß es an einem fremdländischen Stoffe geschah, beeinträchtigte die Wirkung keineswegs, gerade wie die hohen Worte der Vaterlandsliebe in Schillers „Jungfrau von Orleans" oder „Wilhelm Tell" bei den Deutschen darum keine geringere Begeisterung entfachen, weil sie Franzosen oder reichsfeindlichen Schweizern in den Mund gelegt sind. Wie im „Nebukadnezar" die Hebräer, so waren es in Verdis nächster Oper, den „Lombarden", die Kreuzfahrer, welche um die verlorene Heimat klagten und kämpften, und den Zeitgenossen leuchtete auch diesmal wieder die Parallele mit der Gegenwart ein. Der revolutionäre „Ernani", die von stolzer Bürgertugend erfüllten „Beiden Foscari", der „Attila", der den Sieg des Aëtius auf den katalaunischen Gefilden über die fremden Barbaren verherrlicht, und seine aktuellste Oper, die Anfang 1849 zu Ehren der kurzlebigen römischen Republik entstandene „Schlacht von Legnano", begeisterten die Italiener zur Propaganda der Tat und machten ihren Schöpfer zum Vorkämpfer der Revolution. Alle diese Opern Verdis führten in den verschiedensten italienischen Städten zu politischen Demonstrationen, zu heftigen Ausbrüchen patriotischer Leidenschaften, gerade wie in Deutschland solche in gärenden Zeiten durch Aufführungen Schillerscher Stücke häufig hervorgerufen worden sind. Und wie dabei einzelne berauschende Verse oder Versreihen des Dichters in den Herzen der Menge besonders lebhaften Widerhall fanden, so waren es in jenen Verdischen Opern Chöre, in denen sein nationales Empfinden den heißblütigsten Ausdruck fand, und die darum zu förmlichen Nationalhymnen wurden. Der wehmütig leidenschaftliche Sang aus „Nabucco": „O Vaterland, so schön und doch verloren!" diente als Protest bei der ersten Volksdemonstration in Mailand, die das Vorspiel zur künftigen Erhebung gegen die österreichische Herrschaft war. Aehnliche Wirkungen brachten Chöre aus „Ernani", den „Lombarden" und anderen Opern hervor, und deshalb durfte der Meister im Jahre 1849 *Garibaldis* Aufforderung, eine Volkshymne zu schaffen, unter Berufung auf seine schon vorhandenen Gesänge als etwas Ueberflüssiges ablehnen.

Man kann sich denken, daß Verdis Popularität der Reaktion ein Dorn im Auge war, und so lag er mit der Zensur in unablässigen Fehden. Der Erzbischof von Mailand erhob gegen die Verwendung von kirchlichen Gnadenmitteln, Gebeten und Prozessionen in den „Lombarden" Einsprache, ohne daß sich Verdi zu wesentlichen Aenderungen verstand. Dagegen mußte er den Tenorhelden seines „Rigoletto" aus König Franz I. von Frankreich in einen Herzog von Mantua umwandeln, und eine ähnliche Vergewaltigung mußte sich sein „Maskenball" gefallen lassen, weil ein Königsmord auf der Bühne durchaus nicht geduldet wurde. Ja, die neapolitanische Zensur, die sich früher schon der Aufführung von Verdis „Jeanne d'Arc" widersetzt hatte, wollte 1858, also kurz vor dem Sturz der dortigen Bourbonenherrschaft, an Stelle des Librettos zum „Maskenball" ein von ihr selbst gefertigtes setzen, woran die Aufführung des Werkes in Neapel ganz scheiterte. Ebensowenig blieb die „Sizilianische Vesper" unangefochten. Jetzt erinnere man sich der Schwierigkeiten, die dem lebenden wie dem toten Schiller von der deutschen und vollends von der österreichischen Zensur bereitet wurden! Gleich seine „Räuber" mußte er ja, damit sie auf die Mannheimer Bühne gelangen konnten, aus der nahen Gegenwart des Siebenjährigen Krieges in die „Epoche des gestifteten Landfriedens und unterdrückten Faustrechts" unter Maximilian I. zurückverlegen. Wie spröde verhielten sich manche Hoftheater, das Wiener Burgtheater an der Spitze, gegen einige als revolutionär verschriene Dramen Schillers, zumal gegen den „Wallenstein" und „Wilhelm Tell", nicht bloß unmittelbar nach

ihrer Entstehung, sondern mehr noch in den Jahren der Heiligen Allianz! Und welche lächerlichen Verballhornungen mußten sich die Personenverzeichnisse von „Kabale und Liebe", von „Don Carlos", ja sogar von der „Jungfrau von Orleans" gefallen lassen! Nicht bloß der königliche Beichtvater Domingo wurde in einen Höfling verwandelt, sondern man ersetzte auch schamhaft des Franzosenkönigs Maitresse Agnes Sorel durch die rechtmäßige Gemahlin und erhob den heldenmütigen Bastard von Orleans zu einem legitim geborenen Prinzen. Ja, es kam vor, daß aus der Braut von Messina die Wörter Kirche und Kloster ganz ausgemerzt wurden; Tempel und Eiland mußten ihre Stelle vertreten.

Nun haben aber auch direkte stoffliche Berührungspunkte zwischen Verdi und Schiller stattgefunden: der italienische Komponist hat ja nicht weniger als 5 Dramen des deutschen Dichters zu Textbüchern benutzt. Zwar die „Jeanne d'Arc", „Die Räuber", die schon vorher *Mercadante* vertont hatte, und der sich an den „Fiesco" anlehnende „Simon Boccanegra" gehören nicht eben zu Verdis Meisterwerken, wogegen die „Luise Miller" und namentlich der „Don Carlos", mit dem sich seine Wendung zu einer vornehmeren Geschmacksrichtung vollzog, noch heute in Italien gern gehört werden. Wie einst Schiller, so übertrug auch Verdi auf den Freiheitsschwärmer Posa seine persönlichen politischen Empfindungen.

Die Anlehnung Verdis an Schiller beruht um so weniger auf Zufall, als jener sich bei der Auswahl seiner Texte die entscheidende Stimme vorzubehalten pflegte. Er mochte eine innere Verwandtschaft seiner Natur mit der des deutschen Poeten instinktiv herausgefühlt haben: Die Grundstimmung beider war ja ein leidenschaftliches Pathos, das in den Versen des einen wie in den Tönen des andern breit dahinströmt, sich voll auslebt. Und bei beiden war es mit einem Hang zur Sentimentalität gepaart. Wie Schiller nach seinem „Wallenstein" der politischen Intrigen und kriegerischen Aktionen müde geworden war und das Herz zu seinem Rechte kommen lassen wollte und darum zwischen jene gewaltige Trilogie und die gleichfalls waffenklirrende Jungfrau die rein menschlich ergreifende „Maria Stuart" einschob, so unterbrach Verdi die Reihe seiner heroisch-tragischen Opern zuerst durch die sentimentale „Luise Miller" und dann durch die noch mehr auf Rührung gestellte „La Traviata". Endlich haben auch beide dem Humor, so fern er ihrem Wesen zu liegen schien, doch schöne Erfolge abgerungen. Schiller, der schon in „Kabale und Liebe" Proben einer freilich zur Satire verschärften Komik gegeben hatte, beschenkte uns mit dem reinen Humor atmenden Vorspiel zum „Wallenstein". Verdi war mit seinem unter den denkbar tragischsten Lebensumständen komponierten Buffo-Jugendwerk „Einen Tag lang König" durchgefallen, hatte hierauf nur gelegentlich heitere Töne angeschlagen (man denke an den derb satirischen Spottchor im „Maskenball"!) und überraschte zuguterletzt als Greis die Welt mit dem köstlichen „Falstaff", worin er einen fein-beweglichen Humor entfaltete, den man ihm ebensowenig wie dem Dichter des „Don Carlos" zugetraut hatte.

Schiller, der Feldscherssprosse aus Marbach im Schwabenlande, und Verdi, der Sohn des kleinen Krämers und Gastwirts zu Roncole in der Lombardei — beide waren r e c h t e K i n d e r d e s V o l k s, aus bescheidenen, fast ärmlichen kleinbürgerlichen Verhältnissen hervorgegangen. Und beide hatten in kriegerischen Zeiten das Licht der Welt erblickt: der eine während der Stürme des Siebenjährigen Krieges, der andere in den Tagen, da Europas Völker das Joch der Napoleonischen Zwingherrschaft abschüttelten. Man kann diese Geburtszeichen als Symbole bevorstehender Lebenskämpfe betrachten, die Verdi so wenig wie Schiller erspart blieben. Beiden gelang es, sich nicht nur durch das angeborene Genie, sondern auch durch zähe Willenskraft emporzuringen und über ihre Anfänge hoch zu erheben. Und die Kunst beider nahm allmählich eine Wendung vom Demokratischen zum Aristokratischen, ohne daß sie sich dadurch um die Zuneigung der Massen brachten. Sie sind vielmehr bis auf den heutigen Tag ausgesprochene Lieblinge ihrer Völker geblieben; außerhalb der heimatlichen Grenzen hat Verdi die stärkeren Wirkungen hervorgebracht, weil nun einmal die Musik eine mehr internationale Kunst ist als die Poesie. Wie Schiller noch heute fast Jahr für Jahr in der Statistik der Bühnenaufführungen alle andern Dichter, moderne wie klassische, überflügelt, so ist in Italien Verdi der am meisten und liebsten gehörte Komponist, und namentlich die kleinen, billigen Volksopern nähren sich häufig eine ganze Stagione lang ausschließlich von seinen Erzeugnissen. Auch d a s Schicksal haben die zwei miteinander geteilt, daß die ästhetische Kritik im Widerspruch zur Volksstimme ihnen häufig übel mitgespielt hat. In Deutschland hängt dies mit der immer noch üblichen gar zu schweren Kunstauffassung zusammen, die unter Verkennung des Bühnenzwecks und Bühnenbedürfnisses der temperamentvollen Theatralik selbst dann mit Mißtrauen begegnet, wenn sie bedeutende innere Werte mit in die Wagschale werfen kann. Aber das gesunde Gefühl des Volkes läßt sich durch ästhetische Theorien nicht so leicht irre machen. Mit gutem Grund bemerkt Monaldi, „daß die einzigen inappellablen Urteile von denjenigen ausgehen, welche die Kunst nicht zum Studium machen, sondern instinktiv empfinden, weil die Wahrheit in der Kunst immer ihre Stütze in der Begeisterung der Laien finden muß." In beiden Fällen hat denn auch die Kritik vor der Beharrlichkeit der öffentlichen Meinung allmählich die Segel gestrichen. Wie die Schiller-Verächter, zumal unter dem gewaltigen Eindruck des Jubiläums vom Jahre 1905, verstummt sind, so suchen sich auch die, welche Verdi nicht lieben, wenigstens mit ihm abzufinden als mit einer Größe, die nicht mehr aus der Welt zu schaffen ist.

Der Freischütz in Paris.[1]

Ein Beitrag zur Geschichte des Weberschen Werkes.

Von Dr. MARTIN JACOBI (Berlin).

DER erste Band der gesammelten Schriften und Dichtungen von Richard Wagner enthält bekanntlich unter dem Titel: „Der Freischütz in Paris" die beiden aus dem Jahre 1841 stammenden, mit so viel Wärme und Laune geschriebenen Aufsätze, deren erster dem Pariser Publikum das Verständnis des in der Großen Oper zur Aufführung kommenden Weberschen Werkes erleichtern sollte, deren zweiter dagegen dem deutschen Publikum einen Begriff zu geben bestimmt war, wie die Leiter der Pariser Großen Oper unseren „Freischütz" herrichteten, damit er würdig wäre, über diese erhabene Kunststätte zu schreiten. Wagner deutet hier bereits an, daß die Pariser die Webersche Musik zum Freischütz zum großen Teil kannten, da man ihnen „ein Stück mit charmanter Musik, das nach diesem Freischützen gearbeitet sein sollte und sich ‚Robin des Bois' nannte, gegen 300mal vorgespielt hatte". Er macht jedoch über den Inhalt dieses Stückes keine näheren Mitteilungen, die meines Wissens auch sonst nirgend zu finden sind. Bei der ungeheuren Popularität der Weberschen Oper, bei der epochemachenden Wirkung, die sie bei ihrem ersten Erscheinen ausübte, dürfte es jedoch von Interesse sein, daß bereits 1826, also 5 Jahre nach der ersten Aufführung des „Freischütz" in Berlin, dieser „Robin des Bois" sich in Paris allergrößter Beliebtheit erfreute. Angesichts dieser Tatsache ist es

---

[1] *Anm. der Red.* Das Geschick des Weberschen „Freischütz" in Paris ist bekannt. 1824 Bearbeitung durch Castil-Blaze und Sauvage, 1841 durch Pacini mit Berlioz' Rezitativen unter dem Titel „Le franc archer". Für weitere Kreise wird der hier nachgedruckte Bericht eines Augenzeugen der ersten Aufführungen von Interesse sein.

sogar verwunderlich, daß die Leitung der Großen Oper sich erst 1841 entschloß, den „Freischütz" zu geben, nachdem er bereits ein Alter von 20 Jahren erreicht hatte. Die Bearbeiter des Werkes, denen „Robin des Bois" sein Dasein verdankt, waren da jedenfalls bedeutend schneller bei der Hand, denn wenn dieses populäre Stück 1826 schon allgemein beliebt war, muß es schon einige Zeit vorher als Novität gegeben worden sein.

Genauere Mitteilungen darüber, wie dieser „Robin des Bois" beschaffen war, und wie er sich zu seinem Original, dem deutschen „Freischütz", verhielt, finden wir in einer Folge von Artikeln, die der Generalmajor Karl von Decker unter dem Pseudonym *Adalbert vom Tale* in dem von *M. G. Saphir*, dem gefürchteten und viel gehaßten Spötter der Biedermeierzeit, in Berlin herausgegebenen Blatte „Berliner Schnellpost", Jahrgang 1826, erscheinen ließ. Die Vorstellung des „Robin des Bois", der dieser sich gelegentlich auch auf belletristischem Gebiet versuchende bekannte vormärzliche Militärschriftsteller beiwohnte, fand im Odéon-Theater, einem etwa 1628 Plätze enthaltenden Hause, statt und war die achtunddreißigste Wiederholung, die gleich ihren Vorgängern das Theater bis auf den letzten Platz gefüllt hatte.

Ein überraschender und in seiner Absicht nicht leicht zu durchschauender Einfall der französischen Bearbeiter ist es gewiß, die Handlung ihres „Robin" aus Deutschland und den böhmischen Wäldern nach England zu verlegen. Ganz folgerichtig mußte daher der böhmische Fürst Ottokar einfach auf die Seite gebracht werden, während der ehrliche Kuno sich in den stattlichen Förster Reynald, eines imposanten, wenn auch auf der Bühne nicht sichtbar werdenden Lords Wentworth verwandeln lassen mußte. Aus Agathe ward Anna, das neckische Aennchen heißt hier Nancy und ist die Geliebte des im „Freischütz" ganz unverliebten Kilian, der den echt englischen Namen Dick eingetauscht hat. Das Scheusal Kaspar nannten die gewandten Librettisten, vielleicht an Shakespeare anklingend, Richard, und auch Max ist der allgemeinen Anglisierung nicht entgangen. Wir lernen ihn unter dem Namen Tony kennen. Der Eremit teilt mit dem Fürsten Ottokar das Schicksal radikaler Beseitigung. Die Hauptperson des Ganzen aber ist Samiel, der als Robin des Bois dem Stück den Namen gibt.

Nachdem unser Gewährsmann sich aus dem Theaterzettel überzeugt hatte, daß das englische Lokalkolorit schon allein durch die Namen der Personen in treffender Weise zum Ausdruck gebracht sei, erregte er durch die zwischen den Zähnen gemurmelten Worte: „On a bien maltraité notre pauvre Freischütz!" den Unwillen seiner Nachbarn. Doch das Zeichen zum Anfang ertönte, im weiten Hause ward es so still wie in einer Kirche, und die Ouvertüre begann. Hier hatte Weber, unser deutscher Weber, allein das Wort. Man hatte sie nicht angetastet, nicht anglisiert. Die für ein französisches Orchester damaliger Zeit ungewöhnlich exakte Ausführung verschaffte dem Tonstück rauschenden Beifall. Dann hob sich der Vorhang. Die Bühne sah aus, so lesen wir, als ob aus einem halben Dutzend Kartenspielen alle 72 Bilder lebendig geworden wären. Statt der Sternscheibe wird nach einer Taube geschossen, und wer schießt sie herunter? Samiel tut's und wirft dann aus unbekannten Gründen eine Geldbörse hin, die Kilian-Dick auffängt. Dafür wird er nun, obwohl, wie wir eben sahen, ganz unberechtigt den Bauern als Sieger vorgestellt, und zwar von Kaspar-Richard, der bei dieser Gelegenheit das „Schaut der Herr mich an als König" mit Chor vorträgt. Das Etschen ist in ein gemütliches Lachen verwandelt, und Max-Tony muß daher die Gelegenheit, mit den Bauern Händel anzufangen, ohne jeden Anlaß vom Zaune brechen, damit Kuno-Reynald einschreiten kann.

Des letzteren Erzählung ist etwas breiter geraten als im Original. Das schöne Ensemblestück „O, diese Sonne", der Chor „Laßt lustig die Hörner erschallen", Bauernmarsch und Tanz bleiben weg. Das Orchester spielt den Walzer bei leerer Bühne, auf der nur Tony zurückgeblieben ist, um alsbald die Arie „Durch die Wälder" zu singen. Samiel zeigt sich dabei nicht. Die Szene zwischen Max und Kaspar ist im wesentlichen geblieben, des letzteren Trinklied erhielt den schönen Refrain:

L'amour, le jeu, le bon vin.
Voilà mon joyeux refrain
et ma philosophie!

Statt von der Wolfschlucht spricht Kaspar-Richard getreu dem englischen Milieu des Ganzen von einer Zusammenkunft bei den „Ruinen von Sankt-Dunstan", was ja auch ganz hübsch und romantisch klingt. Seine Arie „Schweig, damit dich niemand warnt" verlegt er in den dritten Akt. Dafür kommt Kuno mit den Landleuten herbei, um das Finale zu singen, wobei zu allgemeiner Zufriedenheit der Sänger und der Zuhörer der Chor „Laßt lustig die Hörner erschallen" herhalten muß. Damit schließt der erste Aufzug.

Der Anfang des zweiten Aktes, der Agathe und Aennchen im schlichten Hauskleide zeigt, muß den Verfassern des „Robin" doch gar zu simpel erschienen sein. Anna und Nancy präsentieren sich daher in reichen bunten Kostümen und geschmückt mit hohen schwarzen Federhüten. Das Duett „Schelm, halt fest" und das Lied „Kommt ein schlanker Bursch gegangen" sind mit mehr oder weniger geschmacklosen Aenderungen im Texte erhalten geblieben. Auch Agathes Arie „Wie nahte mir der Schlummer" entzückte die französischen Zuhörer, während der deutsche Korrespondent der „Schnellpost" darüber nicht hinwegkommen konnte, daß die Regie an Stelle des Altans, von dem aus Agathe bei uns in die sternenhelle Nacht hinausblickt, ein kleines französisches Schiebefenster angebracht hat. Dieses muß nun die Sängerin bei der Kadenz „Welch schöne Nacht" in die Höhe schieben und ihren Kopf samt dem stattlichen Federhut hinausstrecken, als ob sie sehen wolle, ob es schon zu regnen anfinge. Die Entrüstung über diesen genialen Einfall der Regie sollte indessen noch eine Steigerung erfahren, als der wackere Tony erschien und mit Agathe-Anna ein Duett anstimmte, das ein anderer Weber als Carl Maria gewebt hatte, so daß dieser treffliche Meister erst mit dem Terzett: „Wie, was, Entsetzen!" wieder zu Worte kam.

Verwandlung: Die Ruinen von Sankt-Dunstan. Der Raum sehr beengt, die Dekoration geschmacklos, das Ganze völlig verfehlt zu nennen. Links bei der zweiten Kulisse stand eine kolossale Statue, eine Art Götzenbild, wahrscheinlich den schwarzen Jäger vorstellend. Dämonen, „etwa wie chauve-souris aus der Redoute gekleidet" mit schwarzen Mänteln und roten Kappen, lagen, knieten, standen, krochen und gestikulierten überall umher, während Kaspar-Richard seine Beschwörung vornahm, und sangen dazu den Chor „Milch des Mondes". Die sich nun entwickelnde Szene war so erbärmlich, so ganz verfehlt und lächerlich, daß zwar nicht, wie es in Berlin bei den ersten Aufführungen des „Freischütz" geschehen sein soll, einige Ohnmächtige vor Schrecken halbtot aus dem Theater getragen werden mußten, dafür aber ein fröhliches, lachendes, jubelndes Publikum an dem tollen Spaß seine helle Freude hatte. Keine Totengerippe, keine wilde Jagd, keine Eule, keine Eidechsen, nichts von alledem, sondern nur Bocksprünge der chauve-souris, der Dämonen, einiger Theateraffen mit langen Schwänzen, viel Kolophonium und andere unschuldige Künste.

Schließlich verwandelt sich die Statue des Robin des Bois in das lebendige Urbild, das dem Kaspar drei Freikugeln schenkt, wofür dieser sich mit einem verbindlichen „Je te rends grâce!" bedankt. Die Zahl der Freikugeln hatte nämlich, wie auch Richard Wagner erzählt, den logischen Gemütern der Franzosen großes Aergernis verursacht; warum, so fragten sie, sieben Kugeln? Warum dieser unerhörte Luxus? Hatte man nicht mit drei genug? Drei macht eine Zahl, die unter allen Umständen gut zu

übersehen und zu verwenden ist. Wie wäre es aber möglich, in einem kurzen Akte die zweckmäßige Verwendung von sieben Kugeln zu bewerkstelligen? Dazu würde man wenigstens fünf ganzer Akte bedürfen.

„N'est-ce pas, monsieur, c'était bien beau!" sagte der französische Nachbar unseres deutschen Freischütz-Enthusiasten, als unter Pauken und Trompeten im Orchester, unter wilden Sprüngen und Pulverdampf auf der Bühne sich der Vorhang über den Ruinen von St. Dunstan geschlossen hatte. Der konnte leider nicht mit einstimmen, aber frische Luft mußte er haben und sich draußen einmal tüchtig auslachen. Da es jedoch in dieser guten alten Zeit noch keine numerierten Parkettplätze gegeben zu haben scheint, trug er Bedenken, seinen Platz zu verlassen. Das Publikum hatte aber eine eigenartige Methode erfunden, um seine Plätze wiederzufinden und vor unberechtigter Inanspruchnahme durch andere zu sichern. Man band nämlich einfach sein Schnupftuch über die Bank, und drollig soll der Anblick der mit grünem Tuch bezogenen Bankreihen gewesen sein, die allenthalben mit weißen, roten, bunt gestreiften, blauen, indischen und nichtindischen Schnupftüchern umwunden waren.

Der dritte Aufzug spielt im Walde. Hier singt Agathe ihre Kavatine: „Und ob die Wolke sie verhülle". Hier treten die Brautjungfern auf, wobei jedoch der Jungfernkranz von Nancy allein gesungen, dafür aber die Ballade von der Base mit kreideweißer Nase ausgelassen wird. Nachdem darauf sämtliche Damen sich entfernt haben, tritt Kaspar-Richard auf und singt nun seine Arie aus dem ersten Akte. Ein feiner Zug der Bearbeiter des Librettos war es, daß sie, dem moralischen Gefühl des Zuschauers Rechnung tragend, ihren Richard Gewissensbisse über seine schwarze Seele empfinden lassen. Die Rachearie wird so zu einer Art Bußgesang. Dann tritt Tony auf. Er hat eine edle Tat vollbracht, indem er mit einer der drei Freikugeln einen Eber erschossen hat, der Agathes Vater zerreißen wollte. Nun bittet er Richard um eine neue. Der aber will sie nur ausliefern, wenn Tony ein blutrotes Blatt unterschreibt, was dieser jedoch mit Abscheu verwirft. Die Jäger erscheinen mit besagtem Eber auf einer Tragbahre und fröhlichem Gesange des Chores: „Chasseur diligent, quel ardeur te devore!" Auf deutsch: „Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen " der stürmisch da capo begehrt wird.

Von hier an entfernt die Bearbeitung sich von dem Original vollständig, wahrscheinlich von dem Bestreben geleitet, Logik in die Sache hineinzubringen. Denn Logik ist nun einmal das Steckenpferd der Franzosen. „Wie die Franzosen ihre Sprache nach den strengsten Regeln der Logik aufgebaut haben", schreibt Wagner in dem Aufsatz ‚Le Freischutz', „so verlangen sie auch die Beobachtung derselben bei allem, was in dieser Sprache gesprochen wird. Ich habe Franzosen gehört, denen im übrigen selbst die Aufführung des ‚Freischütz' großes Vergnügen gemacht hatte, die aber immer auf den einen Punkt des Mißvergnügens zurückkamen: es sei keine Logik darin."

So hatte denn besonders die Schlußkatastrophe in Frankreich Unwillen erregt. „Wie ist es möglich," sagte man, „daß ein Schuß, der auf eine Taube abgeschossen wird, zugleich noch eine Braut scheinbar und einen nichtsnutzigen Jäger in Wirklichkeit töten kann?" —

Sehen wir zu, wie die Verfasser des „Robin des Bois" sich aus diesem Wirrsal herausgewunden haben.

Um den Meisterschuß zu tun, begibt sich die ganze Gesellschaft außer Tony auf den hinter der Szene gelegenen Schießplatz. Hier erringt nun Richard alias Kaspar den Preis und also auch Annas Hand. Das Paar, gefolgt von Kuno und dem ganzen Chor, betritt wieder die Bühne. Nun aber rafft Tony-Max sich auf, entreißt dem Richard das Pistol, in dem die dritte Freikugel steckt, und will in Verzweiflung sich damit erschießen. Nancy aber schlägt an die Waffe, der Schuß geht los und tötet — Richard, der alsbald von dem unter Blitz und Donner erscheinenden Robin in die Versenkung mit hinabgenommen wird. So ist die Moral und auch die Logik gerettet, und der Chor „Schaut, o schaut" kann als Finale das Ganze beschließen.

Bekanntlich hatte für die späteren Aufführungen des „Freischütz", mit denen es die Große Oper versuchte, Hector Berlioz den Dialog in langatmige Rezitative umwandeln müssen, durch die die Wirkung der Weberschen Musik stark beeinträchtigt wurde. Man darf sich nicht wundern, daß es auch in dieser Form kein Glück hatte. Da das Pariser Publikum aber glaubte, das Werk so zu hören, wie es in Deutschland bekannt und beliebt sei, und da es sich mit diesem Werk gar nicht befreunden konnte, fand es sich dadurch in dem Glauben bestärkt, daß, was den Deutschen als ein Meisterwerk gelte, für Paris im ganzen doch nur eine Pfuscherei wäre. Das habe man ja wieder am „Robin de Bois" gesehen. Erst diese Umarbeitung des merkwürdigen deutschen Stückes hätte die scharmante Musik zur rechten Wirkung kommen lassen und ihren Genuß dem Zuschauer im Rahmen einer wirkungsvollen und vor allem logischen Handlung ermöglicht.

OTTO DIELMANN & Co FRANKFURT

DAS SÄNGERPAAR EUGEN UND ANNA HILDACH.
Zum 60. Geburtstage Eugen Hildachs.

Unsere Künstler.

Eugen Hildach.

EUGEN HILDACH, ein hervorragender Gesangspädagoge und noch vor kurzem gefeierter Konzertsänger, hat am 20. November in Frankfurt a. M. seinen 60. Geburtstag gefeiert. Im Verein mit seiner Gattin, der trefflichen Sopranistin und Liedersängerin *Anna Hildach* geb. Schubert, zählte der Jubilar Jahrzehnte hindurch zu den populärsten und dabei künstlerisch vornehmen Erscheinungen des deutschen Konzertsaales. Die Hildachschen Duettenabende fanden in jeder Stadt ihr getreues Publikum. Boten sie doch aber auch dem Liebhaber der weitverzweigten Lieder- und Duettenliteratur jedesmal ein Stück feiner, intimer Kleinkunst, eine Fülle künstlerischer Anregung und Erquickung. Hildachs männlich schöner Bariton und der sympathische, klangvolle Sopran seiner Gattin hatten im Laufe der Jahre ein gegenseitiges Assimilationsvermögen erworben, bewiesen schließlich so völlige Kongruenz des Klangcharakters, der gesanglichen Technik wie des Ansatzes, der ganzen Vortrags-, Empfindungs- und Stilweise, daß der einheitlich-geschlossene Eindruck in den Darbietungen dieser beiden zusammenwirkenden künstlerischen Faktoren vollkommen war. Klassiker, Romantiker und Moderne, Deutsche und Ausländer kamen auf dem ungeheuer vielseitigen und reichhaltigen Repertoire des Ehepaares Hildach zur Geltung; Geschmack in der Wahl und Zusammenstellung der Programme war dem Künstlerpaar ebenfalls eigen. Auch waren Eugen und Anna Hildach in früheren Jahren mit schönem Erfolge als Oratoriensänger tätig. Seit sie sich von der Oeffentlichkeit zurückgezogen, lehren beide in Frankfurt nach bewährter Methode, und nach Dutzenden zählt die Schar der Schüler, die ihnen alljährlich zuströmen. Hildach hat sich auch als Komponist glücklich bewährt. Seine Lieder, Duette etc., sinnige, dankbar für den Vortrag geschriebene Tonstücke von Empfindung und oft köstlichem Humor, haben weiteste Verbreitung und Beliebtheit gefunden. Eugen Hildach wurde 1849 zu Wittenberge geboren und war in Berlin Gesangsschüler von Frau Professor Dreyschock, während er bei Ludwig Bussler kompositorische Studien betrieb. Von 1878—80 in Breslau, ging er als Gesangslehrer an das Dresdner Konservatorium, siedelte 1888 nach Berlin über, wo er 16 volle Jahre blieb, und schlug schließlich 1904 seinen festen Wohnsitz ganz in Frankfurt a. M. auf. Seine Konzertreisen haben Hildach mit seiner Frau übrigens auch wiederholt nach Holland, Rußland, Skandinavien und Dänemark geführt. **C. Droste.**

* * *

Zum 50jähr. Künstlerjubiläum der Patti.

GROSSE Künstlerinnen altern nicht, denn das Genie besitzt eine bewunderungswürdige Lebenskraft. Der Hauch der Grüfte dringt nicht hinauf in die frische Luft der wahrhaft ursprünglichen, göttlichen Begabung. Die berühmteste und gefeiertste italienische Sängerin unserer Zeit, *Adelina Patti*, soll jetzt mindestens 66 Jahre alt sein. Aber die „Divina" erfreut sich noch immer, wenn sie auch nur äußerst selten auftritt, eines herrlichen melodischen Organs, dem zwar die Zeit den Schmelz und die Kraft, nicht aber die Kunst des Gesanges rauben konnte. Noch immer ist auch ihre Erscheinung von jugendlicher Elastizität, und die jetzige Baronin *Cederström* entzückt durch ihre Haltung, ihre Grazie und ihr noch immer verführerisches Lächeln jedermann, der das Glück hat, ihr näher zu treten oder auf ihrem feenhaft eingerichteten Schloß Craig-y-Nos Castle bei Brecknock in Wales ihr Gast zu sein.

Gerade ein halbes Jahrhundert ist nun im Strome der Zeiten dahingerauscht, seitdem *Adelina Patti* zum erstenmal die weltbedeutenden Bretter betrat. Wie Jenny Lind durch den amerikanischen König des Humbugs, P. T. Barnum, so wurde sie durch *Maurice Strakosch*, ihren Lehrer und späteren Schwager und Impresario, der sie in der Kunst des bel canto unterrichtete, bekannt und weltberühmt. Er war es, der in wahrhaft virtuoser Weise sich auf das Geschäft verstand, fortwährend die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen auf die italienische Nachtigall zu lenken, durch immer neue und verblüffende Mitteilungen die Nerven der Gesangsfreunde zu kitzeln, die oft mit der künstlerischen Qualität der Sängerin gar nicht oder nur teilweise zusammenhingen. Wie oft las man in den Blättern, daß die Schmuckgegenstände der vergötterten Primadonna gestohlen wurden! wieviel Privatdetektivs wurden aufgeboten, um ihre noch zurückgebliebenen Juwelen zu hüten! wie viele junge und alte Leute nahmen sich ihretwegen das Leben und wie groß war die Zahl der Klatschgeschichten, die fortwährend über sie kursierten!



ADELINA PATTI.
Aus dem musikhistor. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Allerdings hatte die in Madrid von italienischen Eltern geborene und in Amerika für Musik und Gesang ausgebildete Künstlerin schon in mehreren Konzerten gesungen, aber man sprach von ihr erst dann, als sie im Jahre 1859 in New York an der italienischen Oper zum erstenmal als „Lucia" die Bühne betrat. Im Gesang und im Spiel gewann sie sofort den lebhaftesten Beifall des Auditoriums, das nicht müde wurde, diese graziöse Sängerin, für die es gar keine gesanglichen Schwierigkeiten zu geben schien, auszuzeichnen, und plötzlich war ein neuer, hell glänzender Stern am Himmel der Gesangskunst aufgegangen. Seit ihrem ersten so berauschenden Debüt übte die Patti ein Menschenalter hindurch den gleichen bestrickenden und berückenden Zauber auf alle aus, die sich einmal für schweres Geld den Luxus leisten konnten, sie in ihren Paraderollen zu hören und zu sehen. Diese waren in erster Linie: „Die Nachtwandlerin," „Traviata," „Lucia," „Liebestrank,"

„Rigoletto,“ „Linda de Chamounix,“ „Dinorah,“ „Aida“ usw. Man weiß, daß sie mit stetig sich steigerndem Erfolg in den Hauptstädten Nordamerikas, in England, Frankreich, Holland, Belgien, Deutschland, Oesterreich, Rußland usw. sang. Das Geld strömte ihr in Haufen zu, und da sie sich durch große Sparsamkeit, um nicht einen anderen, allerdings weniger galant klingenden Ausdruck zu gebrauchen, auszeichnete, wurde sie in verhältnismäßig kurzer Frist so reich, daß sie jetzt zu den Multimillionären gezählt werden muß. Welche Summen sie verdient hat, kann man statistisch nachweisen. So wurde noch vor wenigen Jahren in Mexiko, wo sie auftrat, ein Logenplatz im ersten Rang mit 100 Dollars und ein Parkettsitz mit 50 Dollars bezahlt. Für ein 30maliges Auftreten in Amerika erhielt sie einst 34 000 Pfund Sterling, also weit über 600 000 M. Sie war mit einem Worte in puncto des Ruhms und Honorars ein weiblicher Caruso.

Aber auch keine weltliche Königin ist je so überschwenglich gefeiert und mit solcher Auszeichnung behandelt worden als diese Herrscherin im Reiche des Gesanges.. Man kann sich denken, daß sie durch ihre Kunst und ihre Persönlichkeit schon frühzeitig die Herzen der Männerwelt in Flammen setzte, blühte doch der Patti-Kultus an der Donau wie an der Themse, an der Spree wie an der Newa und an der Seine. Doch übergehe ich ihre Liebesgeschichten, auch enthalte ich mich einer Schilderung ihrer drei Ehen. Sie war mit dem *Marquis de Caux*, Stallmeister Napoleons III., dann mit dem deutschen Tenoristen *Ernst Nicolas*, genannt Nicolini, verheiratet und ist jetzt seit mehreren Jahren, wie schon erwähnt, Gemahlin des schwedischen Offiziers und Masseurs, des damals 23jährigen Barons *Rolf Cederström*. Diese dritte Ehe soll sehr glücklich sein.

Mögen hier einige interessante Züge dieser Primadonna mitgeteilt werden, um ihre Eigenart zu kennzeichnen: Nie verliert sie ihre Geistesgegenwart auf der Bühne. Dies zeigte schon die folgende Episode. Anläßlich einer Aufführung der „Lucia“ in Bukarest erlebte sie einen Unfall, der ziemlich ernst hätte werden können. Ein Mann war auf das eine Gerüst an der Seite der Bühne geklettert, um sie zu sehen. Er glitt aus und fiel auf eine Frau, die in den Kulissen stand. Sie wurde arg verletzt und schrie, was jemand im Publikum veranlaßte, Feuer zu rufen. Sofort brach eine entsetzliche Panik aus — der Tod schien Hunderten zu drohen. „Es ist kein Feuer, es ist nichts!“ rief die Patti resolut aus und sang ihre Kadenz ruhig weiter, und bald beruhigte sich auch das Publikum. — *Eduard Hanslick* berichtet, daß er einmal die Diva an einem Karfreitag bei einem opulenten Fleischessen getroffen habe. Als er seiner Verwunderung darüber Ausdruck gab, daß eine Katholikin und dabei eine Bühnenkünstlerin, die in der Regel Glaubensformen sehr genau zu beachten pflege, am höchsten katholischen Fasttage Fleisch esse, glaubte sie, Hanslick necke sie nur mit der Behauptung, daß man an diesem Tage kein Fleisch essen dürfe, und es stellte sich heraus, daß sie niemals Religionsunterricht gehabt, ja bis zu ihrer Verehelichung niemals einer gottesdienstlichen Feier beigewohnt hatte.

Die Sängerin wurde 1887 von der Königin-Mutter Christine von Spanien empfangen. Hierbei bat sie um die Gnade, den kleinen König sehen zu dürfen, da dies, wie sie lächelnd bemerkte, der einzige Souverän Europas sei, mit dem sie noch nicht persönlich verkehrt habe. Auf den Wink der Königin brachte man Alphons XIII. Frau Patti verneigte sich tief vor ihm und drückte endlich sein kleines, rundes Händchen an die Lippen. Freundlich meinte die Königin-Regentin: „Mein Sohn soll nicht der erste Spanier sein, der sich so ungalant benimmt und den Handkuß einer Dame duldet. Gestatten Sie ihm, sich mit einem Kuß zu revanchieren.“ Gehorsam legte Alphons XIII. das Aermchen um den Hals der Künstlerin und küßte sie recht herzhaft auf Wangen und Mund.

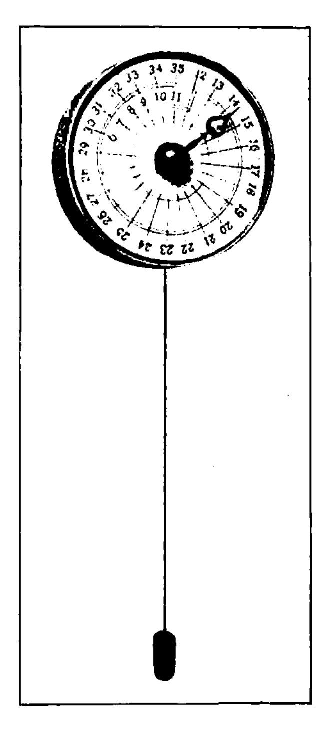
In ihrem Buen retiro hat sie einen äußerst ergebenen Freund, der zwar nicht ihre schöne Stimme besitzt, aber ihren Liebesgesängen jedesmal getreue Antwort gibt. Wir geben die Zeilen, die sie ihrem kleinen Liebling, dem sie große Zuneigung schenkt und der ihr auf seine eigene Weise applaudiert, geweiht hat, wörtlich wieder: „Ich bin jetzt sehr glücklich und dieses Glück würde vollständig sein, wenn ich nicht meinen guten, lieben Freund, welcher mich doch so sehr liebt, drunten in meinem Schlosse gelassen hätte. Wenn Sie doch nur einmal hören könnten, welche endlosen, reizenden Gespräche wir zusammen führen, auf englisch, französisch, italienisch! Er singt — weniger schön als ich, ich darf das schon sagen, ohne unbescheiden zu sein. O, er hat einen schönen Namen! er heißt Kon-ki und ist mein allerliebster — Papagei.“ *A. K.*

Ein neuer Metronom.

DASS eine genaue Tempobestimmung für den musikalischen Vortrag in vielen Fällen unerläßlich ist, unterliegt keinem Zweifel (vergl. „Neue Musik-Zeitung“ 1908, No. 12 „Das Tempo“). Für manche, besonders für moderne Werke, ist das richtige Tempo geradezu der Schlüssel zur richtigen Auffassung des Stückes. Manche Komposition verfehlt bei falscher Temponahme total ihre Wirkung. Das „Gefühl“ für das rechte Tempo ist durchaus nicht bei allen Musiktreibenden vorhanden, sogar bei Hochmusikalischen kann es trügen. Darum *sollte ein Apparat für Tempobestimmung in Händen jedes Musizierenden sein. Mälzels* Metronom ist im Unterricht für Schüler, die nicht taktfest sind, ein recht brauchbares, doch nur selten benütztes Hilfsmittel, und zum Behuf der Tempobestimmung ist sein Tiktak entbehrlich, ja manchem zuwider. Auch der Dirigent gibt ja nicht hörbar, sondern nur sichtbar den Takt an. Uebrigens ist der Mälzelsche Apparat teuer und deshalb auch wenig im Gebrauch. Das Surrogat dafür, Dr. *Ihlenburgs* Metronom, ist etwas unbequem zu handhaben. Während Dr. Ihlenburg ein 150 cm langes Band benötigt, hat nun Dr. *Schüz* einen einfachen, leicht zu handhabenden Apparat erfunden, bei dem die Pendellänge auf 35 cm reduziert ist und mittels eines Zeigers das Tempo festgestellt wird. Diesem neuen Tempomesser (musikalischen Chronometer) liegt das Zentimetersystem zugrunde, wonach eine Pendellänge von 99,4 cm 60 Schwingungen in der Minute ergibt („Sekundenpendel“). 120 Schwingungen (= 60 Doppelschwingungen) erfordern nur 1/4 der Länge des Sekundenpendels, also $\frac{99{,}4}{4} = 24{,}8$ cm. Werden in dieser Weise die Doppelschwingungen zu Hilfe genommen, so genügt für 60 Doppelschwingungen in der Minute eine Fadenlänge von 24 cm (die 8 mm kommen auf den Gewichtsteil) und für 50 Doppelschwingungen eine Länge von 35 cm. Da auch 3 Schwingungen (nach Analogie der Triolen) mit Leichtigkeit erfaßt werden, so lassen sich mit dem Apparat auch noch langsamere Tempi angeben, z. B. 40 in der Minute = 120 : 3 bei 24 cm, 44 = 132 : 3 usw. Eine Pendellänge von 7 cm ergibt 215 Schwingungen in der Minute, hinreichend für die schnellsten Tempi, so daß der neue Tempomesser eine Skala von 7—35 cm besitzt. Man ziehe nun das Gewicht zunächst bis zum Ende herab, so daß der Zeiger auf 35 steht. Dann drehe man bei vertikaler Lage des Apparats den Zeiger, von rechts nach links, auf die betreffende Zahl, wodurch das Pendel genau die angegebene Länge erhält und die entsprechenden Schwingungen macht.

Die Vortragsbezeichnung auf Grund dieses neuen musikalischen Chronometers ist dann folgende: ♩ = 20, d. h. das Viertel hat die Zeitdauer einer einfachen Schwingung bei 20 cm Pendellänge. ♩ = $\overline{20}$, d. h. das Viertel hat die Zeitdauer einer Doppelschwingung (hin und her) bei 20 cm Pendellänge. ♩ = $\underline{24}$ cm ist die Normalzeit für das Viertel,

nämlich 60 Doppelschwingungen in der Minute. Gilt es, 3 Schwingungen zusammen zu nehmen, so wird unter die betreffende Zentimeterzahl . gesetzt. Also z. B. ♩ = 24, d. h. 40 in der Minute. Eine genaue und durchgängige Uebertragung der Zentimeter in Sekunden wäre nicht praktisch, da es sich hier stets um kleine Bruchteile handeln würde. Weil aber jedes neue System, wenn auch noch so einfach und rationell, schwer einzuführen ist, und überdies alle bisherigen Kompositionen nach Mälzel metronomisiert sind, so bietet der Apparat eine *Kombination des Mälzelschen mit dem neuen Zentimetersystem* und sind auf der Tafel in *einer* Linie mit den Zentimeterzahlen (Zentrum) auch noch die Mälzelschen Zahlen (Peripherie) angegeben. Bei den Zahlen von 50 bis 96 sind stets Doppelschwingungen, von 100 bis 208 stets einfache Schwingungen zu zählen. Zum Beispiel: M. ♩ = 76: man drehe den Zeiger vom Ausgangspunkt 50 (100) auf 76 und nehme Doppelschwingungen. M. ♩ = 160: man drehe den Zeiger von 100 (50) auf 160 und nehme einfache Schwingungen. Bei jeder neuen Metronomisierung braucht das Mälzelsche System nicht mehr berücksichtigt zu werden. Der *Schützsche* Apparat kostet M. 1.20 mit Karton und zwei Trägern, die in die Wand in der Nähe des Klaviers eingeschlagen werden. Bestellungen wolle man an H. Beck, Schmidener Straße 17, Cannstatt (Stuttgart) richten.



Eugen d'Albert: „Izeyl".

DAS Hamburger Stadttheater hat kürzlich die Premiere der neuesten Oper von *Eugen d'Albert* gebracht. Es ist bekannt, wie heiß d'Albert um den Lorbeer des Komponisten und insbesondere des dramatischen Bühnenautors ringt, und wie es ihm nach vielen vergeblichen Versuchen erst mit dem Musikdrama „*Tiefland*" gelang, einen großen und dauernden Sieg zu gewinnen. Die früheren großen Opern, wie „*Der Rubin*", „*Gernot*" und „*Ghismonda*" schlummern alle in den Archiven, so schöne und wertvolle Musik sie auch enthalten mögen; der Einakter „*Kain*" erregte nur vorübergehendes Interesse, und auch dem „*Improvisator*", der gewiß ein besseres Los verdient hätte, war kein Glück beschieden. Das entschieden Dramatische und entscheidend Bühnenwirksame hat ihnen wohl allen gefehlt. Zwei heitere Einakter, „*Flauto solo*" und mehr noch „*Die Abreise*", erlebten häufigere Aufführungen, und dann kam der große, unbestrittene, auch auf Bühnen des Auslands besiegelte Erfolg des Musikdramas „Tiefland". Seinem Textdichter *Rudolph Lothar*, dessen wirksames Libretto den Sieg zur Hälfte errungen hatte, ist d'Albert nun treu geblieben; im „*Tragaldabas*", dessen Existenz recht spurlos vorübergegangen ist, brachte ihm diese Treue übrigens keinen Segen — er erhoffte ihn nun von „*Izeyl*", dessen Handlung uns nach Indien führt.

Izeyl ist eine Priesterin der Liebe, die wie eine Kundry darauf ausgeht, die auf Erden wandelnden Männer zu umstricken und zu verführen. Sie treibt es lange Zeit so, bis mit einem Prinzen der Unrechte kommt, nämlich einer, an dem ihre Künste wirkungslos abprallen. Dieser Prinz ist in völliger Abgeschlossenheit von den Leiden der Welt erzogen worden. Als er bei seiner Thronbesteigung einen Blick in die Nachtseiten des Lebens tut, als er zum ersten Mal einen Toten sieht und von der Vergänglichkeit alles Irdischen hört, entsagt er seiner Macht und folgt einem Buße predigenden Yogi, einem Priester, in die Wüste. Er widersteht wie ein reiner Tor, was uns einen weiteren Vergleich mit der Parsifal-Handlung aufdrängt, den Lockungen der Buhlerin Izeyl und richtet dadurch in ihrer sündigen Seele große Verwirrung an. Sie ist jetzt entschlossen, in sich zu gehen, und will fortan reumütig und entsagend ein einsames Leben führen. Ein liebegirrender indischer Jüngling fürstlichen Geblüts, der von dieser Wandlung nichts ahnt und die Schöne aufdringlich umwirbt, wird von Izeyl kurzerhand erstochen. Zu furchtbarer Rache entschlossen, naht die Mutter des Getöteten und verspricht demjenigen, der neue Martern für die Mörderin ersinnen wird, hohe Belohnungen. Izeyl wird ein Opfer fanatischer Wut und erduldet grausame Pein. Als nun der Prinz, der sie einst verschmähte, sie wiedersieht mit dem von den Striemen der Peitsche blutig durchwühlten Leib, mit den von Stockschlägen gebrochenen Schultern, mit den von Henkershand ausgerissenen Augen, erfaßt ihn Mitleid, und er gesteht ihr, daß er sie geliebt habe. Dieses späte Geständnis beseligt die Dulderin so, daß sie in Erlösungswonne stirbt.

Die Vorgänge des Textbuches zeichnen sich nicht durch große Konsequenz aus. Sie sind ganz geschickt aneinandergereiht, können bei oberflächlichem Beschauen auch wie folgerichtig anmuten, entbehren aber der strengen inneren Begründung und behandeln den Erlösungsgedanken, den Wagner in verschiedenster Gestalt mit stets gleicher Meisterschaft dichterisch verwertet hat, recht äußerlich. Man ist ja aber Opernbüchern gegenüber auch heute noch, trotz Wagner, sehr zur Nachsicht geneigt, und so wird es den Meisten genügen, in dem Lotharschen Text einen schon durch die Wahl des exotischen Milieu dankbaren Untergrund für d'Alberts kompositorische Ideen zu entdecken.

Die Partitur enthält, wenn man die Bezeichnung „Musikdrama" auch nicht für richtig ansehen kann, viele Schönheiten. Eugen d'Albert hat bis jetzt noch keinen, ihm allein eigenen musikalischen Stil besessen, besitzt ihn in „Izeyl" nicht und wird ihn vielleicht nie erlangen. Was er aber bietet, ist geistvolle, geschmackvoll instrumentierte, in einigen Szenen auch durch eigenartige Einfälle überraschende Musik. Das Bestreben, musikalisches Lokalkolorit in seine Partitur zu bringen, mußte ihn zu harmonischen Experimenten verleiten. Immer haben sich die Komponisten, welcher Nation sie auch angehören mochten, bemüht, die Eigenart des Morgenlandes durch fremdartige melodische Schritte, ungewöhnliche Harmonisierung und aparte Rhythmen zu schildern. d'Albert gereicht es zum Lobe, daß er auf diesem Felde nicht zu eng mit seinen Vorbildern Goldmark, Verdi und Saint-Saëns zusammenstößt. Der Novität ist ferner eine melodische Behandlung der Singstimmen nachzurühmen; ein in kleine deklamatorische Phrasen zerfallender Sprechgesang begegnet uns in „Izeyl" nicht so häufig wie in andern modernen Opern. Daß d'Albert das Orchester, ohne ihm etwas von seiner Selbständigkeit zu nehmen, nicht zum alleinigen Wortführer macht und es oft in gutem Sinne begleitend verwertet, wissen wir vom „Tiefland", und er wird diesem heutzutage doppelt lobenswerten Grundsatz in „Izeyl" nicht untreu. So entschädigen uns für den Mangel einer zwingenden Originalität verschiedene schätzbare Vorzüge, die vereinigt doch ein ganz ansehnliches Fazit ergeben. Wenn die Statistik der Aufführungen bei diesem neuesten d'Albertschen Werk wohl auch nicht so hohe Ziffern wie bei dem Drama aus den baskischen Bergen erreichen wird, so steht doch die Partitur in ihrem Wert auf gleicher künstlerischer Höhe.

Die Hamburger Aufführung in Anwesenheit des Komponisten war ausgezeichnet. Frl. *Walker* führte die Titelrolle gesanglich und schauspielerisch glänzend durch und fand wirksame Unterstützung durch ihre Partner, die Herren *Dawison*, *Pennarini* und *Lohfing* und Frau *Metzger*. Kapellmeister *Gustav Brecher* hatte die Oper mit außerordentlicher Sorgfalt einstudiert und dirigierte mit Schwung und Umsicht. Die zahlreichen Zuhörer, unter denen sich viele Musikschriftsteller aus Berlin und andern Städten befanden, nahmen das Werk mit sehr freundlichem Beifall auf. **Rudolf Birgfeld.**

Ludwig Heß: „Ariadne".

Mythisches Mysterienspiel für Soli, Chor und Orchester.

(Uraufführung in Straßburg 3. November.)

EINEN Flug zu hohen Kunstidealen hat Ludwig Hess in seinem Mysterienspiel (op. 33) unternommen. Vom Wirklichen ganz abgewandt beschwört er mit Tönen die Phantasiegestalten des griechischen Mythus und will in ihrem Erleben ein raum- und zeitloses Bild von Menschenschicksal und Erlösung von irdischer Schwere geben. Der Geist *Schillers*, den der Tondichter ausdrücklich in einem Hinweis auf die Absichten und den Charakter seines Werkes als Zeugen für seine Kunstanschauung anrief, stand ihm beim Schaffen zur Seite. Die Dichtung von *Eberhard König* stellt eine Vertiefung des Ariadne-Mythus dar. Nicht wie dort verläßt Theseus Ariadne auf der Insel Naxos aus freiem

Willen, sondern unter dem Zwang des Götterwillens des Dionysos, der sich das hehre Weib zur Braut erkor und sie von der irdischen zur himmlischen Liebe erheben will. In dem Kampf des Manneswillen gegen den des Gottes ist dem Stoff ein starker dramatischer Grundton gegeben. Der Chor der griechischen Tragödie ist als Schicksalsstimme und zur Verstärkung der vom Orchester wiedergegebenen Seelen- und Naturstimmungen eingeführt. So sind in dem Werk musikdramatische und symphonisch-epische Elemente eigenartig gemischt. Eine zielbewußt gestaltende Hand hat sie aber so verschmolzen, daß im wesentlichen keine Zwiespältigkeit die Gesamtwirkung stört.

Im Konzertsaal ist diese Wirkung in einer vorzüglichen Aufführung unter *Hans Pfitzners* Leitung, der über einen starken, mit voller Begeisterung wirkenden Chor — Solisten *Margarete Preuse-Matzenauer* (Ariadne), *Ejnar Forchhammer* (Dionysos) und *Hermann Weil* (Theseus) — und ein gutes Orchester, besonders aber über ein feines Verständnis und die rechte Liebe für den idealistischen Zug solcher Musik verfügte, zweifellos erwiesen. Mit einem bis zum Schluß sich immer mehr steigernden Beifall wurde das Werk aufgenommen. Wunsch und Hoffnung des Tondichters sind aber noch höher gerichtet. Er glaubt in der Bühnenaufführung, für die er einen neuartigen, vom Gewohnten der Bühnenbilder abweichenden Plan aufgestellt hat, die Wirkung noch verstärkt zu sehen. Er stützt sich auch dabei auf Schillers Worte: „Was die Kunst noch nicht hat, das soll sie erwerben; der zufällige Mangel an Hilfsmitteln darf die schaffende Einbildungskraft nicht beschränken. Das Würdigste setzt sich der Künstler zum Ziel, einem Ideale strebt er nach, die ausübende Kunst mag sich nach den Umständen bequemen." Die Entscheidung darüber, ob seine Hoffnung Erfüllung finden kann, ist erst nach dem Experiment, das alle denkenden Bühnenleiter reizen muß, zu treffen. Jedenfalls würde uns das glückliche Gelingen desselben in der musikdramatischen Kunst bedeutend vorwärts bringen.

Und nun noch einige Worte über die rein musikalische Anlage und Qualität des Werkes. Die Erfolge des Sängers Heß beruhen im wesentlichen in dem mitreißenden Temperament und der umfassenden künstlerischen Intelligenz, mit denen er im Vortrag gestaltet. Auch in seiner Musik ist Schwung und Leben. Mit reicher Phantasie und Klangfreude gestaltet der Komponist in groß angelegten Chor- und Orchestersätzen weit geschwungene Steigerungen. Die große Linie der Entwicklung in faßlichem Melodiefluß auf einer gewählten, aber nicht erquälten Harmonik und einer natürlich klaren Polyphonie sichert dem Werk die unmittelbare starke Wirkung. Die Tonsprache ist nicht verblüffend neuartig in der Themenbildung, aber die musikalischen Gedanken sind mit treffendem Ausdruck hingestellt und im formalen Aufbau vielseitig und mit zwingender Steigerung entwickelt. Daß der Sänger und Chorleiter Heß in den Solopartien und Chorsätzen, die einen Hauptchor und einen kleineren, aus der Entfernung wirkenden, bei der Uraufführung mit acht Solostimmen wiedergegebenen Chor beanspruchen, reizvolle und dankbare vokale Aufgaben gestellt hat, bedarf kaum der Bestätigung. Das Orchester ist mit allen modernen Ausdrucksmitteln ausgestattet und wirkt bis auf einige leicht zu reparierende klangarme Stellen, die der Komponist bei der ersten Aufführung gewiß selbst als solche erkannt hat, farbig und stimmungskräftig. Ein größeres symphonisches Zwischenstück, der Zug des Thiasos, des Thyrsos schwingenden und Evoë rufenden Gefolges des Dionysos, wird auch, losgelöst aus dem Werk, als virtuoses Orchesterstück im Konzert seine Wirkung nicht verfehlen.

Stuttgart. **Oscar Schröter.**

Von der Berliner Oper.

Es ist immer eine etwas mißliche Aufgabe, über Begebenheiten zu berichten, die bei Lichte besehen, gar keine Begebenheiten sind — wie die bisherigen Novitäten unserer beiden Berliner Operntheater (die in den Räumen des schicksalreichen Belle-Alliance-Theaters neugegründete „*Volksoper*" kommt als künstlerische Konkurrenz nicht in Betracht.) Die ernsthafte, wägende, charakterisierende Kritik hat mit dem bisherigen Verlauf der Theatersaison eigentlich gar nichts zu tun und nur der gewissenhafte Chronist muß die Premieren der Reihe nach aufzählen — um zu konstatieren, daß sie stattgefunden haben, ohne bleibende, fruchtbare Eindrücke zu hinterlassen. Von den drei Erstaufführungen, die wir bisher erlebten, war wirklich neu für Berlin nur eine Gabe der *Komischen Oper:* „Auferstehung", eine Veroperung des bekannten Tolstoischen Romanes, Musik von *Franco Alfano*, Text von *Cesare Hanau*. Soll ich hier eine genaue Zergliederung dieses schwächlichen, aus einer brutalen Verballhornung einer der feinsten Schöpfungen des russischen Dichters gewonnenen Werkes geben? Es verlohnte kaum der Mühe. Ich gebe gern zu, daß Alfano von den besten Absichten erfüllt ist, daß er nicht zu den italienischen Spektakel- und Lärmfabrikanten gehört, daß namentlich seine Instrumentation durchaus vornehmes Kolorit trägt und seine Melodik banale Wendungen zu vermeiden strebt. Allein, wenn jemand nur drei Mark Vermögen besitzt und damit ein Bankhaus eröffnet, so wird er trotz der besten, tugendhaftesten Geschäftsprinzipien doch in kurzer Zeit fallieren. Das war auch das Schicksal des Alfanoschen Werkes, ungeachtet der hübschen Dekorationen, die die Direktion gespendet hatte und der Bemühungen, die *Maria Labia* und *Otto Marak* an die Hauptpartien verschwendeten. Die Komische Oper 'hat überhaupt Pech mit ihren Novitäten. Während die üppige „Tiefland"-Ernte allmählich aufgezehrt wird, spekuliert Direktor Gregor auf allen Gebieten der Opernliteratur herum, ohne nennenswerte Ausbeute zu finden. Mit einem leisen Gruseln erinnere ich mich der „Wildschütz"-Einstudierung, die dem Geiste dieses feinsten aller Lortzingschen Werke Hohn sprach und der musikalischen Leistungsfähigkeit der Gregorschen Bühne ein beschämendes Armutszeugnis ausstellte. Solche Vorstellungen lassen erkennen, daß der Krebsschaden, der an diesem einst so hoffnungerweckenden Institute frißt, nicht so sehr in dem Mangel eines guten Repertoires oder tüchtiger Kräfte, sondern in der Kurzsichtigkeit und Engherzigkeit des dort herrschenden künstlerischen Prinzipes: der absichtlichen Vernachlässigung musikalischer zugunsten szenischer Anforderungen zu suchen ist. In Werken, wie *Karl Weis'* Volksoper: „Der polnische Jude", die für die Komische Oper neu, in und außerhalb Berlins jedoch schon seit Jahren bekannt und ihrer sympathischen Anspruchslosigkeit wegen geschätzt ist, kommen diese Schäden nicht so prägnant zum Ausdruck. Zumal da der begabte *Rudolf Hofbauer* als Mathis eine imposante, zündende Talentprobe bot.

In der *Hofoper* gab es nur eine Pseudo-Novität: *Smetanas* „Dalibor", der früher schon im Theater des Westens das gebührende Fiasko gemacht hat. Vorwiegend wohl auf Betreiben *Emmy Destinns* einstudiert, die das vermeintliche Meisterwerk ihres tschechischen Landsmannes zu Ehren bringen wollte, verhalf die Oper der Künstlerin zu einem starken persönlichen Erfolge. Die Destinn verdiente ihn dank ihrer temperamentvollen Hingabe auch durchaus — allerdings glaube ich mich von früherher noch frischerer und, namentlich in der tiefen und Mittellage, glanzvollerer stimmlicher Darbietungen der Sängerin zu erinnern. *Ernst Kraus* als Dalibor war groß in den heroischen Momenten der Partie, versagte dagegen lyrischen Stimmungen gegenüber, die eine bei Kraus nicht vorhandene Kunst getragenen ausdrucksvollen Gesanges erfordern. Das Publikum verhielt sich dem schwächlichen, bühnenunfähigen Werke gegenüber neutral und feierte die Darsteller — ein interessantes Gegenstück zu dem Betragen des tschechischen Pöbels, der in Prag am gleichen Tage die Aufführung von *Brahms'* Deutschem Requiem — des Titels wegen — hintertrieb.

Die Regie *Georg Dröschers* und *Leo Blechs* feinfühliges Dirigententalent bestanden an diesem Abend wie bei der vorhergehenden Neueinstudierung des „Don Juan" mit allen Ehren. Bemerkenswerte Ueberraschungen brachte die Wiedergabe der Mozartschen Oper (in Lewys Bearbeitung) im übrigen nicht. *Lola Artôt de Padilla* als anmutige Zerline errang den Preis des Abends, Frau *Kurth* (Donna Anna) imponierte durch ihre tüchtige Gesangskunst und schönen Stimmittel. Dagegen mißglückte das sonderbare Experiment, den Leporello einem — Tenor-Buffo (Julius Lieban) zu übertragen.

Ich möchte diesen kurzen, an positiven Resultaten so armen Bericht nicht schließen, ohne der Elektra-Aufführung zu gedenken, die *Richard Strauß* zum erstenmal selbst dirigierte. Ich habe die Dresdner und mehrmals die Berliner Aufführung (unter *Blechs* Leitung) gehört und jedesmal den Eindruck einer vorzüglich abgerundeten, ausgeglichenen Reproduktion der Partitur empfangen. Und doch verschwand die Erinnerung daran wie ein blasser, blutloser Schemen, als Strauß am Pult stand. Mir schien es, als hörte ich das Werk zum erstenmal und das gleiche Gefühl wurde wohl in allen Besuchern dieser denkwürdigen Vorstellung lebendig. Auch die Widerstrebenden trug die geniale Musikerpersönlichkeit des Komponisten über alle Streitfragen und Probleme hinweg, die dieses vielumkämpfte Werk aufrollt. Ich möchte sagen: nur wer die „Elektra" unter Straußens Leitung gehört hat, ist imstande, sich ein Bild von den Wirkungsmöglichkeiten des Stückes zu machen, versteht die Eigenart dieser berauschenden, glutvollen Tonsprache, die bald blendet, bald zum Widerspruch reizt, immer aber aufs tiefste fesselt und künstlerische Erregungen auslöst, über die kein anderer der Zeitgenossen gebietet.

Paul Bekker.





Braunschweig. Eine neue Oper: *„Die Pußtanachtigall"* von *A. Mattausch* hat unser Hoftheater aus der Taufe gehoben, um sich den Ruhm zu sichern, diesen „Roman aus dem Künstlerleben" verstanden und die neue vom Dichter *H. Bethge* erhoffte Richtung angebahnt zu haben. Die Verfasser erblicken das Heil in der Loslösung des Musikdramas vom Pathetischen und in der dramatischen Gestaltung des modernen Menschen mit einem starken Zuge ins Naive, weil hierhin der Strom unsrer Kultur lenke. Haben sie ihre Absicht erreicht? Nein, denn die gewöhnliche Liebesgeschichte eines jungen Musikers in München und späteren dortigen Hofkapellmeisters mit der Brettlsängerin einer Zigeuner-Kapelle im Kind'l-Bräu, die später ihren Platz einer „höheren" Kollegin, der Primadonna der Oper, räumen muß und die glückliche Nebenbuhlerin aus Rache im Theater erdolcht, kann ebensowenig als die Art der Behandlung Anspruch auf Neuheit machen. Der Naturalismus wird im Bierkeller wie hinter den Kulissen — man sieht die Bühnenarbeiter an den Vorbereitungen des letzten Aktes und „die Eingeweide" des Theaters — auf die Spitze getrieben. Die Musik zeigt ähnliche Anlehnungen, keine Phantasie, sondern nur farblose Begleitung der eintönigen Singstimmen ohne innern Zusammenhang; dem Erstlingswerk fehlt sogar die nötige Technik und geistreiche Instrumentation, die unsre jüngern Komponisten immer beherrschen. Der Gesamteindruck war also unerfreulich; trotzdem die Herren Direktor *Frederigk* und Hofkapellmeister *Riedel*, die Darsteller Frl. *Englerth* und *Röder*, die Herren *Cronberger, Spies, Greis* und *Mansfeld* dem Werke ihre Kräfte gewissenhaft gewidmet hatten, trotzdem Dichter und Komponist der Uraufführung beiwohnten, trotzdem das Sonntagspublikum des vollbesetzten Hauses sehr nachsichtig gestimmt war, wurde nur ein Achtungserfolg erzielt. *Ernst Stier.*

Chemnitz. In unseren Musikverhältnissen haben sich große Aenderungen vollzogen. Der hochverdiente städt. Kapellmeister, Prof. *Pohle*, dem wir so viel verdanken, ist (wie auch an anderer Stelle mitgeteilt) gestorben. Versuchsweise leitet in diesem Winter Opernkapellmeister *Malata* die Aufführungen der Stadtkapelle und hat bereits bei zwei großen Abonnementskonzerten und einem Symphonieabende sich als vorzüglich geeignet erwiesen. Mehr jedoch als Orchesterdarbietungen haben bis jetzt zwei Gesangskonzerte das Interesse der Musikfreunde beschäftigt, weil sie zwei hochbeachtenswerte Uraufführungen brachten. Der „Lukas"-Kirchenchor sang eine neue „Große Messe" von *Felix Draeseke* (rein a cappella), die der hochbetagte Meister erst in diesem Jahre vollendete. In unversiegbarer Jugendkraft, vereint mit der ausgereiften Künstlerschaft des Alters, schuf Draeseke ein bedeutsames Kunstwerk, das voll tiefer Empfindungswärme, in ureigenem Gedankenfluß, ohne übertreibenden Ueberschwang, vom Anfang bis zum Ende den Hörer fesselt, ihn in eine Welt heiliger Gefühle versetzt. Wie es anwächst, von Satz zu Satz sich steigert, bald tiefe Innerlichkeit, bald strahlende Größe ausatmend, und im Sanctus und Agnus dei den künstlerischen Höhepunkt erreicht, das alles besonders zu schildern, ist bei knappem Raume nicht möglich. Aufrichtig zu bewundern war, wie tonschön, sicher und ohne Ermüden der verhältnismäßig kleine Chor unter der anfeuernden Leitung seines Direktors Stolz die schwierige Aufgabe glanzvoll löste. — Die zweite Uraufführung brachte der Chemnitzer „Lehrer-Gesangverein", der jetzt auf eine 25jährige ruhmreiche Laufbahn zurückblickt. Er veranstaltete ein Jubiläums-Festkonzert und sang dabei „Morgenwanderung im Gebirge", eine symphonische a cappella-Komposition von *Jean Louis Nicodé*. Dieses neueste Werk des genialen Meisters wird die Kritik noch viel beschäftigen und ist ein Wagnis sondergleichen. Durch eine schöne Dichtung von Alb. Matthäi wurde Nicodé so begeistert, daß er in fast einjähriger Arbeit ein musikalisches Wunderwerk daraus schuf auf Grund einer bisher allein dastehenden Idee. Seinem Riesenorchesterwerke, der „Gloria"-Symphonie, wollte er eine ähnliche Komposition für Männerstimmen gegenüberstellen und er schrieb eine Symphonie, die gesungen werden sollte, nur gesungen, ohne jedwede Instrumentalumrahmung. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß ihm sein Vorwurf geglückt ist, wenn man nur das rein Musikalische in Betracht zieht. In 3 Sätzen führt er sein Werk durch und staunenswert ist der Reichtum der Gedanken, staunenswert die Art, wie er die Gedankenfülle mit den vorhandenen Mitteln zum Ausdruck bringt. Natürlich war da mit dem einfachen, vierstimmigen Satze nicht viel zu machen, das Werk ist fast durchweg doppelchörig, bisweilen auch dreichörig geschrieben, und fast Unmögliches wird von der menschlichen Stimme verlangt, die häufig genug ihre Eigenart aufgeben und ganz nur Orchesterinstrument sein muß, um die beabsichtigte Wirkung zu erzielen. Daß dabei nicht immer Wohlklang herauskommen kann, ist einleuchtend, denn wenn es da, wo die dichterischen Forderungen vom Komponisten in weitestgehendem Maße ausgenützt werden, in den Chören blitzt und glitzert, rasselt und reißt, so kann das von Menschenstimmen nicht immer so wohltönig sein, wie es reine Instrumentalmusik vielleicht herausbrächte. Hier ist eben das Dramatische der Sprache die Hauptsache; reichlich genug sind noch lied- und kantatenartige Stellen vorhanden, in denen der Chor in bestrickendem Wohllaute glänzen konnte. J. L. Nicodé hat seine neueste Schöpfung dem Jubelvereine selbst einstudiert und leitete die Uraufführung auch selbst. Der große Chor von nahe an 300 Sängern leistete ihm getreue Gefolgschaft und brachte das Riesenwerk mit bewundernswerter Ausdauer, mit seinen schönen Stimmitteln zu einem guten Erfolge. Auffällig war, daß Nicodé, an einem Flügel stehend, dirigierte und ab und zu durch Eingreifen in die Tasten dem Chore einige Hilfe gab, oder auch nur die Tonhöhe kontrollierte und unterstützte. Wenn er also glaubte, daß ein so bewährter und geschulter Chor, wie der Chemnitzer Lehrer-Gesangverein, ohne diese Hilfe das Werk nicht hätte tadellos herausbringen können, so muß er wohl auch die Ueberzeugung haben, daß kein anderer Verein es vermocht hätte und vielleicht entschließt er sich, seinem Werke doch noch eine orchestrale Unterlage zu geben. *—h.*

Hannover. Im dritten Abonnementskonzert der Königl. Kapelle hat eine Serenade für großes Orchester von *Percy Sherwood* ihre Uraufführung erlebt. Der in Dresden lebende Komponist ist als vortrefflicher Pianist, insbesondere als Kammermusikspieler, bestens bekannt und hat auch als schaffender Tonkünstler durch eine Reihe von Violoncell- und Violinsonaten usw. sich bereits einen guten musikalischen Ruf gesichert. Die erstmalig aufgeführte Serenade ist ein formschönes, interessant und ohne Ueberladung instrumentiertes Werk, dessen liebenswürdig-heiterer Charakter keine großen Prätensionen erhebt, vor allem aber in den beiden Ecksätzen von geschmackvoller Erfindung und Ausgestaltung zeugt. Der erste Satz, Allegro con spirito, wird durch ein sehr stimmungsvolles Adagio eingeleitet, während das Finale mit seinem frischen Aufschwung die wirkungsvollste Steigerung bietet. Der feierlich und leise verklingende Schluß war bei der ganz vortrefflichen Ausführung unter dem Königl. Kapellmeister *Boris Bruck* außerordentlich eindrucksvoll. Die Mittelsätze, Intermezzo und Notturno halten sich zwar vom Trivialen fern, sind aber doch ein bißchen recht süßlich geraten. Das Werk wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen und trug dem anwesenden Komponisten zweimaligen Hervorruf ein. *A. Kl.*

Linz a. D. Das erste Konzert unserer *Philharmoniker* hat einige örtliche Erstaufführungen gebracht: Brahms' „Tragische Ouvertüre", Saint-Saëns' „Le rouet d'Omphale" und Rippls „Serenade". *Otto Rippl*, ein Schüler von Vockner und Grädener, 25 Jahre alt, Domorganist in Salzburg, hat seine Serenade nach dem Muster der Altklassiker gearbeitet. Er schreibt ungesucht, leichtfaßlich, benützt wirksame Gegenüberstellungen der Streicher und Bläser. In der Mischung der Orchesterfarben könnte man Haydn und Mozart vermuten, um so eher, als auch die Themen an beide Großmeister erinnern. Das Talent und Können fand Anerkennung. Der anwesende Komponist wurde mit Beifall ausgezeichnet. Als Schlußnummer brachte *August Göllerich* Liszts farbenschillernde „Les Préludes". Der „Schüler" ging in dem Kunstwerk des Meisters auf. *F. G.*

Saarbrücken. Unsere jüngste Großstadt wird auch im musikalischen Leben großzügiger. Die „Harmonie" gab in hervorragender Weise den Schlußakt der Meistersinger und die Musikfreunde hatten für ihr Eröffnungskonzert Efrem Zimbalist (Violine) aus Petersburg und Tilman Liszewsky (Bariton) aus Köln gewonnen, zu denen demnächst Frau von Kraus-Osborne hinzukommt. Von Chorwerken kommen *Verdis* Requiem, *Wolf-Ferraris* Vita nuova und *Tinels* Franziskus zur Aufführung. Außerdem veranstaltet das Konservatorium Kammermusikabende des Klingler-, Brüsseler- und Sevčik-Quartettes und die Musikfreunde drei Abende des Gürzenich-Quartettes und ein Konzert der Darmstädter. Unser Theater hat sich erfreulicherweise auch neu belebt und bringt demnächst *Eugen d'Alberts* Tiefland. Alles in allem: man kann mit dem jüngsten Kind unter den Großstädten für den Anfang zufrieden sein. *K. Kayser.*

Stuttgart. Für das *I. Volkskonzert des Württ. Goethebundes* war die Berliner *„Barthsche Madrigalvereinigung"* gewonnen worden und die Zuhörer, die sich bei diesen Konzerten aus allen Schichten der Bevölkerung zusammensetzten, werden wohl gewiß zufrieden mit dem Gebotenen gewesen sein. Das Programm brachte nur mittelalterliche Gesänge und zwar solche von Meistern der verschiedensten Länder. Wenn man die Art ihrer musikalischen Ausdrucksweise zu unserm modernen Empfinden in Beziehung setzt, so muß man sich gestehen, daß auf der einen Seite die Verwendung bloßer Dreiklänge sowie die auf die Form des Gedichts wenig Rücksicht nehmende

rein kontrapunktische Stimmführung unser an die Würze der Dissonanz gewöhntes Ohr mit der Zeit leicht ermüdet, daß aber auf der andern Seite germanische Gefühlsinnigkeit mit behaglichem Humor verbunden sowie romanische Grazie und Pikanterie vieles derart überzeugend zum Ausdruck bringt, daß die Gesänge in unmittelbarer Frische immer wieder wirken. Wenn diese nun vollends derartig fein abgetönt und charakteristisch ausgearbeitet wiedergegeben werden, dann wird auch der Anspruchsvollste nicht kalt bleiben können und tatsächlich zeigte sich denn auch die ganze Zuhörerschaft höchst animiert und dankbar. Eine Anzahl der Gesänge war bereits von früheren Aufführungen, bei denen der Stuttgarter Theaterchor mitwirkte, bekannt. Als besonders gelungen möchte ich herausgreifen: Die achtstimmige Psalmodie des Holländers *Jan Sweelinck*, das ansprechende Landsknechtsständchen von *Orlando di Lasso* mit seinem fein ausgeführten Refrain, das seine Wirkung nie verfehlende Echolied und das idyllische „Dulci sub umbra" desselben Meisters mit der charakteristischen Stelle der Schalmei und dem fidelen in der Wiedergabe fast etwas zu realistisch ausgedrückten Schafsgeblöck, das graziöshumorvolle Cupidolied von Friederici, das französisch-pikante „Au joly jeu du pousse", nach dem das ausdrucksvolle „Fließet dahin, ihr Tränen" des Engländers *Bennet* leider nicht mehr ganz zur Geltung kommen wollte, und schließlich das galant beginnende und boshaft endende „Bonzorno, Madonna" von Antonio Scandello. Hübsch wirkten auch die Schöpfungen von *Eccard* (Hans und Grete) und „Der Gutzgauch" von *Lorenz Lemlin*, während die andern deutschen Tonsetzer *Val. Hausmann* und *Thomas Sartorius* bei ihrer etwas schwerfällig-soliden Ausdrucksweise weniger anzuregen vermochten. Im ganzen genommen waren es ein paar recht vergnügliche Stunden, die hoffentlich des weiteren zur Hebung der musikalischen Volksbildung beigetragen haben. *K. Eichhorn.*

Anm. der Red. Hierzu die Bemerkung, daß in dem prächtigen „Dulci sub umbra" von Orlando di Lasso ein veritables „Mäh mäh" ertönt. Richard Strauß hat es orchestral im Don Quixote verwendet, kommt aber an „Realistik" kaum an seinen alten Vorgänger heran. Was sagen nun unsere Befürworter der guten alten Zeit als der allein seligmachenden dazu? Bekanntlich ist das „Mäh" bei Strauß ein Ausgangspunkt der heftigsten Angriffe gewesen.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— In der *Frankfurter* Oper soll die erste deutsche Aufführung der in Paris mit Beifall aufgenommenen Novität „Chiquito" von *Jean Nougues* stattfinden d'Alberts „Izeyl" ist bereits für Mitte Dezember angesagt. An Novitäten stehen weiter bevor: „Guntram" von Richard Strauß, „Lobetanz" von Thuille und „Prinzessin Brambilla" von Walter Braunfels.

— In *Düsseldorf* hat die „Elektra" von *Strauß* enthusiastischen Beifall gefunden. Das städtische Orchester war durch das Duisburger auf etwa 110 Künstler verstärkt. Kapellmeister *Fröhlich* dirigierte, Dr. *Neitzel* aus Köln hatte in einer Matinee zuvor das Werk erläutert.

— Das, einen indischen religiösen Stoff behandelnde Mysterium „Mahadeva", Dichtung und Musik von *Felix Gotthelf*, soll demnächst am Stadttheater in Düsseldorf zur Uraufführung gelangen. Die Schlußszene dieses Werkes hatte, wie erinnerlich, bei dem diesjährigen Tonkünstlerfest in Stuttgart Erfolg.

— In *Prag* hat die plötzliche Absetzung einer kaum einstudierten neuen Oper vom Spielplan des kgl. deutschen Landestheaters zu unerquicklichen Zeitungspolemiken zwischen Komponist (Delmar nennt er sich) und Direktor (Neumann) bezw. Künstlerpersonal (namens der anderen die temperamentvolle Diva Helena Forti) geführt. Nach dem Gehörten dürfte die abgesetzte „Carmela" (so heißt die Oper) nach der Aufführung kaum so viel Staub aufgewirbelt haben. *P.*

— An der Pariser Großen Oper ist das Rheingold von Richard Wagner zum erstenmal aufgeführt worden. (Bericht folgt.)

— „Das Missionsschiff" heißt eine Oper von *Jenö Hubay*, die von der Budapester Hofoper aufgeführt werden soll.

— In Kings Theatre in *Edinburgh* soll im Februar Wagners „Ring des Nibelungen" zweimal in englischer Sprache gegeben werden. Die Carl Rosa Opera Company, verstärkt durch namhafte Sänger, wird die Ausführung übernehmen, Michael Balling die Aufführungen dirigieren.

— Die Metropolitan-Oper in *New York* wird in dieser Spielzeit die deutsche Oper besonders bevorzugen und schon in nächster Zeit „Lohengrin", „Tristan" und „Tannhäuser" aufführen; selbst die Neueinstudierung von Tschaikowskys „Pique-Dame" findet in deutscher Sprache statt.

— *E. N. v. Reznicek*, der Komponist der komischen Opern „Donna Diana" und „Till Eulenspiegel", versucht, wie wir lesen, in seiner neuen Operette „Die verlorene Braut" mit den parodistischen Mitteln Offenbachs das Genre der Operette wieder auf ein literarisches Niveau zu heben. Das Libretto spielt im Milieu des Münchner Faschings, in dem die Verkörperungen der Zeichnungen F. v. Rezniceks erscheinen werden. Das Werk wird voraussichtlich in Wien seine Uraufführung erleben.

— „Die Dorfkomtesse", Operette in 3 Akten, Text von Pordes-Milo und Erich Urban, Musik von *R. Danziger*, hatte bei ihrer Uraufführung im neuen Operettentheater in *Stockholm* Erfolg gehabt. Das Werk, das im Verlage von Adolf Fürstner in Berlin erscheint, wurde bereits von Direktor Palfi für das neue Operettentheater in Berlin zur Aufführung angenommen. Stockholmer Blätter heben hervor, daß die Musik sich wieder dem feineren Operettenstil nähere.

— Das Direktorium und die Ausschüsse der „Neuen Bach-Gesellschaft" beschlossen in einer kürzlich in Leipzig abgehaltenen Sitzung das fünfte Deutsche *Bach-Fest* in der Zeit vom 4. bis 7. Juni nächsten Jahres unter der Leitung des Musikdirektors Walter Josephson in *Duisburg* abzuhalten.

— In einem Konzert der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in *Berlin* sind ein neuer Chor mit Mezzosopran-Solo (Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete) und ein Frauenchor mit Orgel (Lied der Pilger) von *W. Freudenberg* aufgeführt worden.

— In den *Abonnements-Konzerten* in *Aachen* sollen u. a. folgende Werke aufgeführt werden: Requiem von Verdi, h moll-Messe von Bach, Paria von Arnold Mendelssohn, Promethée triomphant von Reynaldo Hahn (Paris, erste deutsche Aufführung); Symphonien von Beethoven, Brahms (c moll), Bruckner, Heldenleben von Strauß, Lustspiel-Ouvertüre von Sinigaglia, Serenade von Wolf usw. — In den *Kammermusik-Konzerten* aus der Waldthausen-Stiftung werden mitwirken: das Brüsseler- und Klingler-Quartett, Prof. Schwickerath, Kapellmeister Dietrich, Göbel, Fischer, sowie Dr. Felix Kraus und Else Schünemann. — Für die *Volks-Symphonie-Konzerte* sind u. a. vorgesehen Lieder-Abende von Frau Dessoir, Kothe (zur Laute), ein Beethoven- und ein Wagner-Abend, alte und neue Tanzmusik, zwei Kammermusik-Abende usw. — Alle diese städtischen Veranstaltungen stehen unter der Leitung des Musikdirektors der Stadt, Herrn Prof. Schwickerath.

— Im 1. Kammermusikabend der Triovereinigung „von Bassewitz — Natterer – Schlemüller" ist in Gotha eine neue Violinsonate von *Friedrich Schuchardt* zum erstenmal aufgeführt worden (am Klavier der Komponist).

— Der *Dresdner* „Verband Alter Herren der farbentragenden Sängerschaft auf deutschen Universitäten und technischen Hochschulen" („Weimarer C. C.") hat kürzlich eine festliche Zusammenkunft im Vereinshause veranstaltet, der auch der König von Sachsen beiwohnte. König Friedrich August hielt hierbei eine Rede, in der er sich als Freund und Beschützer des deutschen Männergesanges bekannte. Die Chöre wurden geleitet von den Prof. Friedrich Brandes, Prof. Hugo Jüngst, Kgl. Musikdirektor Otto Richter, Prof. Dr. Paul Klengel u. a. Dem Verbande gehören u. a. die akademischen Gesangvereine „Paulus"-Leipzig, „Arion"-Leipzig und „Fridericiana"-Halle an. *ph.*

— In einem Volkskonzert der städtischen Kapelle in Chemnitz ist unter Leitung des Komponisten, des Kirchenmusikdirektors *Franz Mayerhoff*, eine Symphonie in h moll aufgeführt worden.

— Auf dem Jahresfest des Evang. kirchl. Chorverbandes, das gemeinsam mit dem Organisten- und Kantorenverein der Provinz Sachsen in *Eisleben* gefeiert wurde, sind Haydns Schöpfung, sowie Bachs Kantaten „Herr Gott, dich loben alle wir" und „Wachet auf, ruft uns die Stimme" in der Bearbeitung des Dirigenten Dr. *Herm. Stephani* aufgeführt worden.

— In *Köln* hat *Friedrich E. Kochs* bibl. Oratorium „Die Sündflut" unter Fritz Steinbachs Leitung die Uraufführung erlebt.

— Ein Chorwerk, betitelt „Die Geburt der Aphrodite", von *Fritz Häckel* hat in Kaiserslautern die Uraufführung erlebt.

— Bei der 40. Jahresversammlung des Evang. Kirchenmusikvereins Schlesien, die in *Kattowitz* tagte, hörten wir in dem Kirchenkonzert Konzertorganist Otto Burkert aus Brünn (Schüler Piuttis und Homeyers, Leipzig). Er spielte Kompositionen von Bach, Buxtehude und Pachelbel mit großer Meisterschaft.

— In *Neuwied* hat die Uraufführung eines Oratorium-Mysteriums für Soli, Chor und Orchester unter Leitung des Komponisten *August Bungert* stattgefunden.

— In einem Konzert des *„Stuttgarter Liederkranzes"* hat Karl Flesch ein Violinkonzert von *Karl Bleyle* gespielt, im 3. Abonnementskonzert der Hofkapelle Felix Berber *Jaques Dalcrozes* Poème in 2 Teilen, für Orchester und Solovioline. (Beide Werke erlebten die Uraufführung.)

— *Schulz-Beuthen* hat eine symphonische Dichtung, betitelt „Toteninsel", geschrieben, die in Zwickau zum erstenmal aufgeführt worden ist.

— Wie man uns aus *Brüssel* schreibt, soll am 16. Febr. 1910 in französischer Sprache zum erstenmal das Chorwerk „Frithjofs Heimkehr", 9 neue Szenen aus der Frithjofs-Sage von Tegner, Musik von *J. G. E. Stehle* unter Leitung von Domkapellmeister Dr. Widmann in Eichstätt zur Aufführung kommen. Als Solistin ist Frau Lotze-Holz in Nürnberg gewonnen.

— In *Christiania* ist die 4. Symphonie von *Brahms* zum ersten Male aufgeführt worden, und zwar unter der Leitung von Oskar Fried. Der Eindruck wird als tiefgehend bezeichnet.

— Die aus 400 Mitwirkenden bestehende „Oratoriumvereeniging" in *Amsterdam* unter Leitung des Musikdirektors Johann Schoonderbeek hat im großen Saale des Konzertgebouw das neue dramatische Oratorium „Quo vadis" von *Felix Nowowiejski*, Text nach dem gleichnamigen Roman von Henryk Sienkiewicz (Schauplatz der Handlung: Rom 65 nach Christus unter Kaiser Nero) zum erstenmal aufgeführt. — Die erste Aufführung in Deutschland hat in *Heilbronn* unter Musikdirektor Schmutzler stattgefunden.

— Wie uns aus *Krakau* geschrieben wird, hat *Felix Nowowiejski* im ersten Vereinskonzert der Musikalischen Gesellschaft u. a. „En sage" von Sibelius und die c moll-Symphonie von Brahms aufgeführt. Diese für Krakau eine Novität, erweckte große Begeisterung und unbeschreiblichen Jubel.

— Die Orchesterkonzerte des *Pettauer* Musikvereins (Dir. Dr. *R. v. Mojsisovics*) bringen heuer folgende neue Werke: Symphonie von Degner in A dur (No. 1, Uraufführung aus dem Manuskript), ferner Thuille, „Romantische Ouvertüre", Schillings, „Zwiegespräch", Frischens „Athenischer Frühlingsreigen" (mit Solo und Chor) und kleinere Werke von Kienzl, R. Weis von Ostborn, Rojic, Heinrich Hammer, R. v. Mojsisovics.

— In der Queens-Hall in *London* ist unter *Richters* Leitung zum erstenmal die Symphonie in b moll von *Paderewski* aufgeführt worden.

— Der Kapellmeister Leo Funtek in *Wiborg* hat dort kürzlich *Bruckners* zweite Symphonie mit großem Erfolge aufgeführt.

— Generalmusikdirektor *Max Schillings* hat die Einladung zum Beitritt in das Ehrenkomitee der *Richard Strauß-Woche* in München abgelehnt. Schillings legt Wert darauf, festzustellen, daß er die Einladung nicht ohne Motivierung, sondern unter Darlegung eines Grundes abgelehnt hat, der mit der künstlerischen Seite des Unternehmens oder gar mit der Person Richard Straußens nichts zu tun hat.

— *Philipp Scharwenka* hat eine Sonate für Violoncello und Klavier und ferner ein Streichquartett vollendet; beide Kompositionen werden in nächster Zeit im Verlage von Breitkopf & Härtel erscheinen.

— *Hugo Kaun* hat in diesem Sommer eine neue Symphonie vollendet, die ihre Uraufführung in Leipzig durch Nikisch in einem Gewandhauskonzert erleben soll. Außerdem ist das Werk für Düsseldorf (Fanzner), Bremen (Wendel), Weimar (Raabe), Hagen (Laugs) und Chicago (Stock) angenommen.

— *Bernhard Sekles* hat ein Phantasiestück für großes Orchester vollendet, das den Titel „Aus den Gärten der Semiramis" führt. Die Uraufführung soll in Dresden unter *Schuch* stattfinden.



— *Mozartiana*. Der Ausschuß der Stiftung Mozarteum in *Salzburg* hat die Ausschreibung eines Ideen-Wettbewerbes für die Erbauung eines Mozart-Hauses beschlossen, an dem sich österreichische und reichsdeutsche Architekten beteiligen können. Für die drei besten Projekte wurden Geldpreise ausgeworfen, über deren Zuerkennung eine Jury, deren Zusammensetzung den Bestimmungen des österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins entspricht, entscheiden wird. Die Einlieferung der Konkurrenzarbeiten muß bis längstens 31. März 1910 erfolgen. Für das Mozart-Haus ist ein geeigneter Bauplatz in einer der schönsten Straßen Salzburgs, der Schwarzstraße, schon seit Jahresfrist erworben. Die feierliche Grundsteinlegung wird bei dem im nächsten Jahre stattfindenden großen Musikfeste erfolgen.

— *Künstler contra Kritiker*. Die Zeitungen melden: Der Komponist *Theodor Streicher* in Wien hatte gegen den Musikkritiker *Artur Smolian* in Leipzig Klage wegen Beleidigung erhoben. Der Kritiker hatte in der Zeitschrift „Die Musik" u. a. geschrieben: „Ein Theodor Streicher-Abend, an dem der Komponist unter Beihilfe des Baritonisten Jery Lulek an die zwanzig eigenen Lieder vorführte, hat mich zu der Erkenntnis gebracht, daß er seinen Komponistenruf nur einer geschäftigen Parteireklame, nicht aber seinen Kompositionen zu verdanken hat." Smolian wurde vom Schöffengericht kostenlos freigesprochen, da es der Ansicht war, daß die Kritik nicht über die erlaubten Grenzen hinausgegangen sei. Streicher legte gegen das Urteil Berufung ein, das Landgericht bestätigte jedoch die Freisprechung. (Man mag über die künstlerische Bedeutung des zweifellos begabten Streicher verschiedener Meinung sein, der Vorwurf bloßer Parteireklame geht zu weit. In dem Urteilsspruch des Gerichtes, den wir nicht kennen, wird wohl auch kaum zum Ausdruck gebracht sein, daß Artur Smolian recht mit seiner Behauptung hat, sondern es ist aller Wahrscheinlichkeit nach nur gesagt, daß der Kritiker formell nicht zu weit gegangen sei. Wäre es nicht besser, wir gäben ein reines Urteil über den vermeintlichen Wert eines Kunstwerkes ab, statt daß wir „Motive" vermuten, die für den Komponisten sowohl wie für die ihn anerkennenden Kritiker kränkend sein müssen? Für eine Antwort stellen wir Herrn Artur Smolian gern die Spalten unseres Blattes zur Verfügung. Red.)

— *Internationale Musikgesellschaft*. In Dresden ist eine Ortsgruppe der „Internationalen Musikgesellschaft" mit 150 Mitgliedern ins Leben getreten. Professor *Buchmayer* wies in der ersten Sitzung auf reiche Stoffe der Dresdner musikalischen Lokalgeschichte hin. Man will ein Collegium musicum, und zwar nicht nur für Kammermusik, sondern auch für Choraufführungen historischer Werke einrichten.

— *Von den Konservatorien*. Der Wiener Hofkapellmeister *Franz Schalk* ist ausersehen, die neueingerichtete Kapellmeisterschule des Wiener Konservatoriums (jetzt k. k. Akademie für Musik) zu leiten. — Musikdirektor Georg Christiansen hat in *Goslar* ein Konservatorium gegründet. — Eine *Orchesterschule* ist dem Dr. *Hoch*schen Konservatorium in *Frankfurt a. M.* angegliedert worden. Die Zöglinge haben die Verpflichtung, am Chorgesang und an einem zweijährigen theoretischen Kursus teilzunehmen. Auf Wunsch erhalten sie außerdem in der Anstalt gegen ein sehr niedrig bemessenes Honorar Unterricht im Klavierspiel. Außer an den regelmäßigen Unterrichtsstunden nehmen die Schüler je nach ihrer Befähigung und der erreichten Stufe der Ausbildung an den Orchesterübungen, sowie den Ensemble- und Kammermusikübungen der Bläser teil. — An der Hochschule für Musik in *Mannheim*, Direktor *Karl Zuschneid*, hat die erste *Diplomprüfung* des Musikpädagogischen Verbandes stattgefunden. Als Prüfungskommissare hatte die Verbandsleitung Fräulein *Anna Morsch* aus Berlin und Professor *Petzet* aus Karlsruhe entsendet. Die Prüfung erstreckte sich auf Klaviervorträge, Vomblattspiel, Musiktheorie, Methodik, Pädagogik, Akustik, Musikgeschichte, Musikdiktat, Aesthetik und Probelektionen. An Klaviervorträgen kamen u. a. Fugen von Bach, Sonaten von Beethoven, Etüden und moderne Klavierstücke durch die Kandidatinnen zur Ausführung. Dem Examen waren musikwissenschaftliche Aufsätze und Klausurarbeiten im Tonsatz sowie in der Methodik vorausgegangen. Alle 5 Kandidatinnen bestanden das Examen.

— *Musikpädagogisches*. In der Musikgruppe *Berlin* E. V. (Verband der Deutschen Musiklehrerinnen) hat am 24. November ein Fortbildungskursus begonnen, der die „Vorbildung für den Gesangunterricht an höheren Mädchenschulen" behandelt. Als Dozent ist Professor Alexis Holländer gewonnen worden.

— *Chorvereinigung*. In München soll ein neuer Chor ins Leben treten, der sich „Münchener Konzertchor" nennen will. *Iwan Fröbe* wird der Dirigent des Chores sein, der übrigens gewillt ist, „allen großen Konzert- und Orchestergesellschaften, die sich wiederholt und selbst bei wichtigen Anlässen mit ad hoc zusammengesuchten, ungenügenden Chören behelfen mußten, zur Verfügung zu stehen". Zunächst will der Chor sich an die Aufführung zweier Oratorien von Pater Hartmann machen, und wenn diese Aufführungen gelingen, Werke von zeitgenössischen Komponisten in Angriff nehmen. (Dieser Chor wäre Stuttgart zu wünschen, wo leider nur getrennt marschiert, infolgedessen bei größeren Werken nicht zu viel geleistet wird.)

— *Verlagsjubiläum*. Die *Cotta*sche Verlagsbuchhandlung in Stuttgart, aus der die Werke Goethes und Schillers zum Gebrauch des deutschen Volkes hervorgegangen sind, hat ihr 250jähriges Jubiläum gefeiert. Aus diesem Anlaß erfuhr der Inhaber, Geh. Kommerzienrat Dr. *A. v. Kröner*, zahlreiche Ehrungen, u. a. die Ernennung zum Doctor honoris causa durch die staatswissenschaftliche Fakultät der Universität München. Die J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf. hat auch den Musikalienmarkt durch die Herausgabe wertvoller Werke bereichert.

— *Schumanns „Dichterliebe" auf der Bühne*. Wie die Blätter melden, plant eine bekannte Pariser Opernsängerin eine szenische Darbietung von Schumanns Liederzyklus „Dichterliebe". Sie hat die Heineschen Verse ins Französische übersetzt und beabsichtigt, sie auf der Bühne zu singen. Theodor Dubois hat die Schumannsche Musik instrumentiert und erste Pariser Maler schufen die Dekorationen. — Das muß sehr schön werden!

— *Zeitschriften*. Eine neue Revue „Der Merker", österreichische Zeitschrift für Musik und Theater (österreichischer Verlag, Wien, Schwarzspanierhof) ist erschienen. „Der Merker" wird von Dr. *Richard Batka* und *Ludwig Hevesi* unter redaktioneller Leitung von *Richard Specht* herausgegeben. Im Geleitwort des Eröffnungsheftes heißt es: „Unser Ziel ist, alles künstlerisch Wertvolle in Oesterreich zu sammeln, das Organ alles Oesterreichischen zu sein, das zum Ausland, aber auch alles ‚gut Europäischen', das zu Oesterreich sprechen will, um so der eigentümlichen Isoliertheit ein Ende zu machen, zu der wir Oesterreicher uns selbst so lange verurteilt haben." Paul Marsop eröffnet die Reihe der Beiträge mit einem Aufsatz „Bühnen- und Konzertreform in Deutschösterreich".

— *Denkmalspflege.* In *Riga* hat am Grabe des dort bestatteten Komponisten *Konradin Kreutzer* anläßlich der Einweihung des neuen Grabdenkmals eine würdige Feier seitens der 4 deutschen Männergesangvereine „Liedertafel", „Liederkranz", „Sängerkreis" und „Männergesangverein" stattgefunden. Eine ausdrucksvolle Rede des Präses *O. Miedlke* ward umrahmt von dem vorzüglichen Vortrag der Kreutzerschen Kompositionen „Das ist der Tag des Herrn" und „Die Kapelle". — Zu Ehren des verstorbenen Musikdirektors *August Reiser* ist in *Haigerloch* (Hohenzollern) ein Gedenkzeichen an die Stadt überreicht worden, das durch die Spenden von Freunden und Verehrern zustandegekommen ist. (August Reiser war wie erinnerlich langjähriger Redakteur der „Neuen Musik-Zeitung". Red.)

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Der Direktor der vereinigten Stadttheater in Köln, *Max Martersteig*, ist vom Großherzog von Sachsen-Weimar zum Geheimen Hofrat ernannt worden. — Madame *Sigrid Arnoldson* ist während ihrer Gastvorstellung als „Carmen" an der Dresdner Hofoper zur Königl. sächsischen Kammersängerin ernannt worden. Wie man uns schreibt, ist dies das erstemal, daß diese Auszeichnung einer am Dresdner Opernhause gastierenden Künstlerin verliehen wurde. — Der *Grazer* „Männergesangverein" hat den Tondichter Dr. *Wilhelm Kienzl* zu seinem Ehrenmitgliede ernannt. — *Friedrich Gernsheim* hat nach der Aufführung seiner Mirjam-Symphonie durch die Darmstädter Hofkapelle vom Großherzog von Hessen das Ehrenkreuz zum Philippsorden erhalten. — Dem königl. und städt. Musikdirektor *Karl Steinhauer* zu Oberhausen (Rheinland) ist der königl. Kronorden IV. Klasse verliehen worden. — Der Heldentenor *Oskar Bolz* (in Stuttgart) ist vom Herzog von Coburg zum Kammersänger ernannt worden. Ebenso der Tenor der Stuttgarter Hofbühne *Alfred Goltz.*

— Die bekannte Koloratursängerin *Frida Hempel* hat mit der Metropolitan-Oper in New York einen Vertrag geschlossen, der sie, nach Beendigung ihres Engagements am Königl. Opernhaus in Berlin, für mehrere Jahre der Metropolitan-Oper verpflichtet. Die künstlerische Tätigkeit Frl. Hempels in New York soll alljährlich fünf bis sechs Monate umfassen.

— Der Bassist *Eduard Lankow* vom Frankfurter Opernhaus ist nunmehr vom 1. September n. J. ab für sechs Jahre an die Wiener Hofoper engagiert worden.

— Sultan Mohamed V. hat seinen deutschen Kapellmeister, *Paul Lange Bey*, der in seiner Stellung als Chef der Marinekapellen im Range eines Oberstleutnants nicht auf das vom Parlament genehmigte Budget gesetzt war, unter besonderen Ehrenbezeigungen wieder in sein Amt eingesetzt.

— Der Gesangspädagoge *Giovanni Battista Lamperti*, der in Berlin lebt und mit ungeschwächten Kräften dem Lehrberuf obliegt, hat seinen 70. Geburtstag gefeiert.

— Wie man uns zu unserer Notiz über den neuen Tenor aus Mannheim (siehe Heft 4) mitteilt, soll die Ausbildung bereits abgeschlossen sein. Herr *Hans Scheuermann* von Birkenau bei Weinheim i. B. hat schon vor 2 Jahren in Weinheim gesungen. — Wir danken für die freundliche Mitteilung, bemerken aber, daß die Tatsache dieses Auftretens noch nicht unbedingt für die Vollendung der Studien zu sprechen braucht. Jedenfalls ist die Notiz nach obiger Mitteilung richtig zu stellen.

— Ein beklagenswerter Unfall ist dem Geiger des „Frankfurter Trios" Herr *Davisson* in Stuttgart zugestoßen. Die Droschke, in der er zum Konzert fuhr, wurde von einem Wagen der elektrischen Bahn angefahren, wobei Glassplitter der Fensterscheibe dem Künstler die Hand schwer verletzten.

— Für die Metropolitan-Oper in New York wird ein neuer Stern angekündigt, Fräulein *Anna Case*, die mit einer ungewöhnlich glänzenden Stimme ausgestattet sein soll. Die Sängerin ist die Tochter eines Schmiedemeisters. Ihre starke Stimme übertönte den Lärm der Eisenhämmer. (!) Zufällig des Weges Kommende interessierten sich für das Mädchen, man ließ sie in Konzerten auftreten und ihr Ruhm vergrößerte sich von Tag zu Tag, so daß ihr jetzt Direktor Dippel ein glänzendes Engagement an der Metropolitan-Oper angeboten hat. — Hoffentlich ist's wahr!

— Zum Tode von Professor *Max Pohle*, Kapellmeister in *Chemnitz*, wird uns geschrieben: Der erlösende Tod hat ein seit Jahresfrist dahinsiechendes Künstlerleben gelöscht. Es ist ein Großer dahingegangen, groß in seinen Taten, groß in seinen Erfolgen, groß in der Bescheidenheit seines Wesens. Kann man auch nicht sagen, daß er einen Weltruf als Musiker genossen hätte, für seine engere Heimat war Pohle doch von ganz außerordentlicher Bedeutung, und tiefe, aufrichtige Trauer um ihn empfindet die Stadt Chemnitz, deren Kunstleben er seit 20 Jahren in überaus günstiger Weise beeinflußt und auf bedeutungsvolle Höhe gebracht hat. Professor Pohle stammte aus einer musikalischen Familie, sein Vater war Kapellmeister in Leipzig, später in Dresden, und der am 25. Mai 1852 in Leipzig geborene Sohn Max zeigte frühzeitig eine so bedeutende Begabung für Musik, daß man ihn der tönenden Kunst ganz zuführte. — Er hat keine Hoffnungen enttäuscht. Noch im Jünglingsalter stehend, wurde er 1872 zum Regimentsmusikmeister in Zwickau ernannt. Von da siedelte er 1877 mit dem 104. Inf.-Regimente nach Chemnitz über und hier, nach seiner im September 1889 erfolgten Berufung zum 1. *städtischen Kapellmeister*, begann für ihn eine ruhmreiche Zeit. Sehr bald erwies er sich als ausgezeichneter Orchesterleiter und -erzieher. Unter seiner Führung wuchs die städtische Kapelle zu einem Musikkörper ersten Ranges heran und zahllos sind die Erfolge, die beide zusammen jahraus, jahrein errangen. Zu gleichem Ruhme wie seine Kapelle führte Pohle auch den Chemnitzer *Lehrergesangverein*, dessen Chormeister er 18 Jahre lang gewesen ist. Die Chemnitzer Musikfreunde sind im Laufe der Jahre von ihm mit den hervorragendsten Werken aller Nationen bekannt gemacht worden, denn Pohle war mit der gesamten Musikliteratur vorzüglich vertraut. Er pflegte und spielte die alten Meister der Töne mit tiefem Erfassen und ganzer Hingebung, war aber zugleich auch großer Freund des neueren Kunstschaffens und ließ kein bedeutendes Werk unbeachtet an sich und seiner musikalischen Gemeinde vorübergehen. Von innen heraus hervorragend musikalisch veranlagt, mit einem äußerst feinen, nie trügenden Gehöre ausgerüstet, war ihm von Mutter Natur noch eine besondere Gabe verliehen worden, die ihn bei allen beliebt machte, welche jemals seiner Leitung unterstanden. Das war die humorvolle und doch sicher treffende Art, womit er alle Schwierigkeiten des Einübens überwinden half. Dabei beherrschte er seine Kapellisten vollkommen und achtete peinlich streng auf echt künstlerische Ausführung jeder Vorlage. So kam es denn auch, daß sein Orchester als ein mustergültig geschultes und künstlerisch hoch leistungsfähiges allenthalben anerkannt war. Bemerkt sei hier, daß die Kapelle mit ihrem Leiter seit Jahren regelmäßig alle größeren Konzerte des Richard Wagner-Vereins in *Plauen* ausführte, wie sie auch des öfteren in *Dresden*, *Leipzig* und anderswo erfolgreich konzertierte. Als Dirigenten wird Pohle allgemein nachgerühmt, daß er an alle Aufgaben ohne weiteres mit dem richtigen Blicke, dem rechten Erfassen und angeborenem Kunstgefühle herantrat. — Pohle hat als Künstler wie als Mensch auch seine Schwächen gehabt, aber das Gute in ihm war weit, weit überwiegend und der Mensch Pohle stand ebenso hoch wie der Künstler. Er hatte einen großen Kreis aufrichtiger Freunde gefunden, die alle sein biederes Wesen, seine vorzüglichen menschlichen Eigenschaften laut hervorgehoben haben und ihn alle tief betrauern. Durch sein Hinscheiden hat das Musikleben der Stadt Chemnitz einen schweren Schlag erlitten; es ist eine Lücke gerissen worden, die nicht leicht wieder auszufüllen sein wird. Daß sie es werde, daß ein Würdiger an Pohles Stelle trete, der sein Erbe wahre und mehre, der aufstrebenden Stadt zum Segen und Meister Pohlen zum dauernden Gedenken, das ist der Wunsch eines jeden echten Kunstfreundes. *—h.*



MAX POHLE.

— Auf seinem Gute in Steiermark ist *Hans Freiherr von Rokitansky*, ein Mitglied der berühmten Musiker- und Aerztefamilie gleichen Namens, gestorben. Seine Glanzzeit fiel mit der der Marie Wilt, Gustav Walters, der Dustmann, der Gomperz-Bettelheim zusammen. 1835 geboren, kam er über Paris, Italien und Prag an die Wiener Hofoper, wo er 1864 debütierte und der er durch dreißig Jahre angehörte. Seine prachtvolle Baßstimme und sein großes musikalisches Können wurden sehr anerkannt, weniger seine darstellerische Tätigkeit. Besonders von dem geistreich-boshaften Hugo Wolf hat Rokitansky manch scharfen Witz einstecken müssen. Er hat namentlich Verdi und Meyerbeer gesungen, und erst in seine letzte Zeit fiel die Beschäftigung mit Wagner. *L. A.*

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 18. November, Ausgabe dieses Heftes am 2. Dezember, des nächsten Heftes am 16. Dezember.

Besprechungen und Anzeigen

Richard Wagners Werke, Ausgabe der Originalverleger. An ein schönes Weihnachtsgeschenk seien unsere Leser wieder erinnert: Die Subskription auf sämtliche Opern und Musikdramen von Rienzi bis zum Parsifal von *Richard Wagner*. Um den Bedürfnissen weitester Kreise zu entsprechen, erscheinen zunächst die vollständigen Klavierauszüge mit Gesang dieser Werke in Groß-Oktav. Es wird, um beim Bezuge jedermanns Wünschen zu entsprechen, Subskription in zweifacher Form eröffnet, in Lieferungen zu 50 Pfennigen und in Bänden zu 6 Mark. Die Subskription erfolgt auf die Gesamtheit dieser Werke in wöchentlichen Lieferungen (wobei stets die Lieferungen eines Werkes hintereinander erscheinen und kein Werk mehr als 12 Lieferungen umfaßt) oder in 11 Bänden, deren jeder ein Bühnenwerk Richard Wagners bietet. Zugegangen sind uns bisher der „Lohengrin“ (*Breitkopf* & *Härtel*) und der „Fliegende Holländer“ (*Fürstner*). Bis Weihnachten sollte bezugsfertig vorliegen: Meistersinger, Rheingold, Tristan (*Schott*). Leider können wir eine Besprechung der neuen Ausgaben noch nicht bringen, da die drei letztgenannten Werke uns nicht rechtzeitig zugegangen sind. Wir hoffen das in Bälde nachholen zu können. Lohengrin (Otto Singer) sowohl wie der „Fliegende Holländer“ (Gustav F. Kogel) machen einen sehr guten Eindruck. Alle Musikalien-, Buch- und Kunsthandlungen nehmen gleich den beteiligten Originalverlegern Subskription auf die Gesamtheit dieser Werke in ihren beiden Formen an.

Schumann-Büste, Beethoven-Statuette. Im Verlage von *Albert Auer* in Stuttgart sind zwei neue plastische Werke herausgekommen, auf die wir unsere Leser zum Weihnachtsfeste hinweisen möchten. Die 32 cm hohe Schumann-Büste, die eine Abbildung auf Seite 113 in verkleinertem Maßstabe zeigt, ist eine vortrefflich gelungene Arbeit des bekannten Bildhauers *Eugen Schlipf*, in der Auffassung eigenartig und charakteristisch. Ebenso wird die Beethoven-Statuette, die den Meister in ganzer Figur nach dem bekannten Original von Joh. Peter Lyser darstellt, viel Freunde finden. Sie ist gleichfalls von Eugen Schlipf modelliert. (Höhe 24,5 cm.) Das Nähere besagt der Verlagskatalog von Albert Auer, der Interessenten kostenlos gesandt wird.

Stiebings Notentabelle. Zur Erlernung der Klaviatur und des Notensystems ist ein neues Hilfsmittel für Anfänger erschienen. Die Tabelle wird auf die Klaviatur gesetzt. Der Schüler sieht dann über den Tasten genau die dazu gehörigen Notenformen. Er sieht, wie sich das ganze Notensystem aus 2 Hauptsystemen zusammensetzt — Baß- und Violinschlüssel — und kann die Schwierigkeit, die zumal die Enharmonie jedem Anfänger bereitet, leichter überwinden. Die Tabelle ist aus bestem starken Glanzkarton hergestellt und zusammenlegbar. (Preis Mk. 1.50.) Verlag von *D. Samson*, Berlin N. 37.

Pfitzner-Album. In der *Universal-Edition* ist soeben ein Pfitzner-Album für Gesang und Klavierbegleitung (U.-E. Nr. 2085/86 erschienen, das von jedem Sänger und jeder Sängerin mit Freude begrüßt werden wird. Lieder wie „Gretl“, „Sonst“, „Zum Abschied meiner Tochter“, „Schön Suschen“ sind darin enthalten. Der niedrige Preis des Albums (für hohe und tiefe Stimme zu M. 3.—) wird auch dazu beitragen, dieser neuen erfreulichen Publikation der Universal-Edition große Verbreitung zu sichern.

Mac Dowell. Op. 51, *Amerikanische Waldidyllen*, 10 Klavierstücke 4 M. n. Op. 55, *Seebilder*, 8 Stücke 5 M. n. (feine Ausgabe). Op. 61, *Erzählungen am Kamin*, 6 Nummern 4 M. n. Op. 62, *Neu-England-Idyllen*, 10 Stücke 4 M. n. Sämtliche geschmackvoll ausgestatteten Hefte bei *A. P. Schmidt*. — In Ergänzung einer früher in dieser Zeitung erschienenen Würdigung des bedeutenden amerikanischen Tondichters folgen hier noch einige Aeußerungen über die obigen bekannten und beliebten Tonpoesien: Die Klavierstücke des Meisters sind keine Süßigkeiten für höhere Töchter; sie sind auch für den geübten Hörer nicht ganz mühelos zu genießen, sie verlangen öfteres Spielen und liebevolle Vertiefung in ihre Eigenart. Der Komponist schreibt einen originalen, ernsten und vornehmen Stil, der selten homophon, vielmehr reich an selbständiger Stimmenführung, an Nebenseptimakkorden und Durchgängen und auch rhythmisch mannigfaltig ist. Technisch gehen die Stücke über die Stufe m.—s. kaum hinaus, oft sind es aber die kreuz- und B-reichen Tonarten, welche so süß klingen, jedoch bei unserem heutigen Notierungssystem das Lesen unverhältnismäßig erschweren. In der Stimmung sind sie untereinander sehr verschieden; wir finden heroische, leidenschaftliche, düstere und hinwiederum idyllische, romantische, heitere und heimelige. Sie sind meist durch Natureindrücke oder poetische Vorbilder angeregt worden. Ob die im allgemeinen treffend gewählten phantasievollen Titel oder Gedichtverse das Primäre waren oder — wie bei Schumann — nachträglich nur zur Präzisierung und zum leichteren Verständnis des Inhalts hinzugesetzt wurden, ist uns nicht bekannt. Wir glauben das erstere annehmen zu dürfen, betonen aber, daß es sich nicht um Versuche veristischer Schilderung handelt, sondern daß auch ohne Ueberschrift die Stimmung leicht zu erfassen wäre. Einige der originellsten Titel sind: „Irrlicht“, „Aus einem Wigwam“, „Plantagenklänge“, „Von einem wandernden Eisberg“, „Nautilus“ (gemeint ist nicht der eßbare Tintenfisch des Mittelmeers, sondern ein märchenhaftes Boot), „Salamander“ etc. Ohne die übrigen in ihrem Wert herabsetzen zu wollen, nennen wir als die uns besonders ansprechend, wohlklingend und leicht erscheinenden: Sommerstimmung, Lawendelzweig, Waldesfrieden und Indianeridyll aus den Neuenglandidyllen; „An das Meer“, „Das Lied“, „Nautilus“ aus den Seebildern; „An eine wilde Rose“, „Beim alten Stelldichein“, „An eine Wasserlilie“, „Plantagenklänge“ aus den Amerikanischen Waldidyllen; endlich „Eine alte Liebessage“, „Geisterspuk“, „An verglimmender Feuerglut“ aus den „Erzählungen am Kamin“. Die vielgestaltigen und ideenreichen Kompositionen des verewigten Meisters bilden eine wertvolle Bereicherung der so raren, guten und zugleich nicht unausführbaren Klavierliteratur und gerade wir Deutsche dürften das beste Verständnis für die tiefere Art haben, welche sich in männlich kräftigen und weiblich zarten Tönen und auch im Verzicht auf äußerlichen Glanz vorteilhaft bemerkbar macht. *C. Knayer.*

Für den Jugendunterricht. (Zweihändiges.)

Hugo Schlemüller, op. 17, 8 lustige Stücklein; eigener Verlag, Frankfurt a. M. 2 M. 1.—m. Das sind wirklich lustige Stücklein, reizende Bildchen aus dem Kinderleben. Der Autor geht mit der Zeit, das zeigen die gewagten Titel: „Im Auto“, „Zeppelin kommt“, „Im Luftballon“. Seine Musik ist aber nicht modern, nicht gesucht, sondern natürlich, gefällig und bildend. Sie kommt den Ansprüchen, die ich an Kindermusik stelle, näher als manche Kompositionen bedeutender Autoren. Den richtigen Ton trifft auch:

Karg-Elert, ein geborener Schwabe, in seiner *Sonatine facile* op. 67 No. 1. 1.—m. Verlag *Simon, Berlin*. Der erste Satz

ist ein fröhlicher Rigaudon, das Interludium (Largo) ist allerdings für Kinder schwerer verständlich, aber der dritte Satz ist wieder ein dankbares, erheiterndes Finale, das Jungen und Alten viel Freude machen wird.

O. Klauwell, op. 36, 18 kleine Stücke zur Erlernung der punktierten Rhythmen. 1 M. n. (*Leuckart.*) Ein ganz vorzügliches Studienwerkchen! Es beginnt mit den leichtesten Uebungen, schreitet stufenweise bis zu Charakterstücken voran und führt alle erdenklichen rhythmischen Kombinationen durch. Dabei sind alle die Etüden nicht bloß dem Unterricht dienlich, sondern auch amüsant zu spielen.

Joseph Haas, op. 10, *Kinderlust;* 10 Vortragsstücke. M. 1.80. l.—m. (*Leuckart.*) Tüchtige Musik, rhythmisch vielgestaltig, mehr geistreich als gefällig oder leicht verständlich. Ob unsere Kinder diese Milch annehmen werden? — Oktaven und Sexten sind nicht selten, auch fehlt der Fingersatz. Allem nach eignen sich diese Charakterstückchen mehr zum Vomblattspiel für Reifere. Daß sie aber für unsere Kleinen bestimmt sind, beweist die Widmung: „Meiner lieben kleinen Hilda".

A. Heinrich, op. 24 *„Aus der Jugendzeit"*. 5 Klavierstücke à 60 Pf. l.—m. Verlag *Melodia, Berlin.* Diese Stücke sind in der Erfindung gar nicht übel, aber der Puppentanz, eine Gavotte, ist ziemlich ordinär und bei No. 4, Ball in der Kinderstube, ist der Satz mangelhaft; nach Takt 8 fehlt der Uebergang von E- nach A dur, eine Beleidigung fürs Ohr. Die Nummern 2—5 sind vom selben Verlag auch für Violine mit Klavier in leichter Spielart arrangiert zu beziehen.

C. Reutter, op. 9, 6 *Wanderbilder* in einem Heft. M. 1.50. (l.)—m. Verlag *Hainauer.* Die Musik entspricht den Titeln gut, ist gediegen, natürlich und wirkungsvoll. Die hübschesten Piecen sind „Fröhliche Fahrt", „Klosterfrieden", „Fahrendes Volk" und „Abendlied". Der Notendruck ist musterhaft schön, auch der Fingersatz ist pünktlich angegeben.

Horvath, op. 107, 10 instruktive Stücke für die Jugend. Verlag *Klökner.* Einzeln à 80 Pf. m. Eher dankbare, anregende Salon- oder Charakterstücke, als trockene Etüden. Die Ueberschriften sind oft origineller als die Musik, so gleich No. 1 „Das Windrad". No. 2 „Am Seeufer" ist eine überzuckerte Terzenetüdenpille, hübsch. Bei No. 3 „Zufriedenheit", hätte ich einen gemütlichen Ländler erwartet; statt dessen ein vergnügtes, aber gar zu wuseliges Stück. Bei solcher Unruh wird man nicht dick. Bei No. 4 ist das Stück reizend, der Titel „Ringkampf" sehr willkürlich. — Der Autor setzt große Hände bei unserer Jugend voraus. An einigen Stellen ist der Satz etwas salopp (Quinten, verdeckte Oktaven, nach oben geführte Septimen etc.) — Das „Spinnen" (No. 5) und die wirbelnde Bewegung des Serpentinentanzes (No. 6) lassen sich schon eher musikalisch darstellen. No. 9 „Ziehende Wolken" ist eine gute Schulung für den 4. und 5. Finger, ebenso No. 10 „Der Hampelmann", wo außerdem Sprünge in der linken Hand geübt werden sollen. *C. K.*

* * *

P. Lange-Bey: Türkischer Triumphmarsch. Etwas verspätet kommt unsere Erwähnung dieses Marsches zu Ehren der siegreichen jungtürkischen Armee. Der ernste, programmatische Marsch ist komponiert von *P. Lange-Bey,* der sich um die Verbreitung deutscher Musik im Orient Verdienste erworben hat. Ob der Marsch zum türkischen Nationalmarsch wird, können wir nicht voraussagen (er verwendet klugerweise den alten türkischen Vatan-Marsch). Aber wir freuen uns, daß auch am goldenen Horn nicht bloß der deutsche Offizier, sondern auch der *deutsche Regimentsmusikdirektor* allen voran ist. Der Marsch ist bei *Löffler* in *Pera* erschienen, durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen und kostet 2 Mk.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 5 gedenkt des nahenden Weihnachtsfestes in einem Liede „Heilige Nacht" von unserm Mitarbeiter *Christian Knayer* in Stuttgart. Ein Volkslied, so recht aus dem Herzen gesungen, mit einem gewissen Ueberschwang, der sich aber aus der echt empfundenen, freudigen Stimmung ergibt (vor allem die Stelle: „Sei mir mit innigster Liebe umfangen und mit der zärtlichsten Wonne geküßt.") Der Komponist hat die Stimmung sehr schön getroffen. Es ist Schwung in seinem Liede, bei aller volkstümlichen Einfachheit. Das pastorale Zwischen- und Nachspiel hebt die Anschaulichkeit der Hirtennacht hervor. Dies pastorale Element ist von jeher von den Komponisten verwendet worden, wir erinnern nur an den wunderschönen Hirtengesang aus dem Oratorium „Christus" von *Liszt,* den wir in Nummer 5 des vorigen Jahres unsern Lesern in der Klavierübertragung boten. (Das Tempo der Heil. Nacht ist etwa Viertel = 120.) Weiter bringt das Heft ein Klavierstück, „In der Dämmerung", aus dem Nachlaß des im Herbst gestorbenen Dresdner Komponisten *Eduard Zillmann.* Der Vortrag des feinen Charakterstückchens ist gegeben durch seine Ueberschrift. Und die Stimmung scheint uns für diese Tage zu passen. Eine Träumerei am stillen Herd zur Winterszeit, bis die Türen aufspringen und der Glanz des Christbaums Jubel und Freude in den Herzen von Jung und Alt erklingen läßt.

Neues vom Musikalienmarkt.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Musik-Literatur.

Franz Mayerhoff, Instrumentenlehre. I. Text. II. Notenbeispiele. à 80 Pfg. *Göschen, Leipzig.*
Rich. Stern, Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen? *Stern, Berlin.*
Ed. Hüffer, Ant. Felix Schindler, der Biograph Beethovens. *Aschendorffsche Buchhandlung, München.* Preis 1.50 Mk.
Hugo Riemann, Die byzantinische Notenschrift im 10. bis 15. Jahrhundert. *Breitkopf & Härtel.* Preis brosch. 5 Mk.
Franz Muncker, Rich. Wagner. *Buchner, Bamberg.* geb. 4 Mk.
Gust. Manz, Das Rich. Wagner-Theater in Berlin und die Sängerfrage. *F. Harnisch & Co., Berlin.* Preis 80 Pfg.
Henry Reymond, Physiologie de l'harmonie. *G. Bridel & Co., Lausanne.* Preis 6 Frs. brosch.
Herm. Stephani, Neues Textbuch zu Judas Makkabäus von G. F. Händel. *C. F. W. Siegel, Leipzig.*
— Händels Judas Makkabäus. *C. F. W. Siegel, Leipzig.*
— Der Stimmungscharakter der Tonarten. *Siegel, Leipzig.*
Joh. Kniese. Gesang. Lehrplan und Stoffverteilung auf acht Schuljahre. Mörs. *Selbstverlag.*
— Zur Reform des Schulgesanges. Ausg. A. u. B. Verlag *Daubensperk & Fastenrath, Duisburg-Ruhrort.*
P. Rave, Aus vergangenen Tagen. *Visarius, Münster i. W.*
Heinr. Schmidt u. Ulrich Hartmann, Richard Wagner in Bayreuth, Erinnerungen. *Karl Klinner, Leipzig.*
Ed. Bernoulli, Hector Berlioz als Aesthetiker der Klangfarben. *Hug & Co., Zürich.*
Publikationen der internationalen Musikgesellschaft, Beihefte 2. Folge. VIII. *Oskar v. Riesemann*, Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges. *Breitkopf & Härtel.* Preis brosch. 5 M.
Eug. Tetzel, Das Problem der modernen Klaviertechnik.
— Elementarstudien der Gewichtstechnik und Rollung beim Klavierspiel. *Breitkopf & Härtel.* Beide Broschüren zusammen 4 M.
Volbach, Fritz. Die deutsche Musik im 19. Jahrhundert. *Jos. Köselsche Buchhandlung Kempten.* Preis geb. M. 1.—.
Eduard und Therese Devrient. Briefwechsel. *Carl Krabbe, Verlag, Stuttgart.*
Ritter, Fritz. Was muß der zukünftige Opernsänger wissen? Verlag von *Carl Bongard, Straßburg.*
Adler. Josef Haydn, Festrede. *Artaria & Co., Wien.* 90 Pf.
Liebing. Gesundheitsgemäßes und phonetisch richtiges Sprechen. *Holze Pahl, Dresden.* M. 1.20.
Bagatella. Regeln zur Verfertigung von Violinen. *Franz Wunder, Berlin.*
Erstes Deutsches Brahmsfest, München, 10.—14. Sept. 1909. *Emil Gutmann, München.*
Bücher, Karl. Arbeit und Rhythmus. Preis geh. M. 7.—, geb. M. 8.—. *B. G. Teubner, Leipzig.*
Stempel. Die soziale Lage der Orchestermusiker.
Franke, F. W. Theorie und Praxis des harmonischen Tonsatzes. *F. E. C. Leuckart, Leipzig.*
Waltz, Herm. Allgemeine Musiklehre I. M. 1.50. *F. Schuckerts Musikalien-Handlung, Krefeld.*
Wolf. Wie studiert man am Klavier. *Heinrichshofen, Magdeburg.*
Riemann. Musik-Lexikon komplett, 26 Lieferungen à 50 Pf. *Max Hesses Verlag, Leipzig.*
Methode Jaques-Dalcroze I. Teil: Rhythmische Gymnastik 2 Bände. Verlag *Sandoz, Jobin & Cie., Paris-Leipzig.*

Verzeichnisse und Kataloge.

Braun & Hauser, München. Fabrikation von Musikinstrumenten und Saiten.
Ernst Challiers Selbstverlag, Gießen. Fünfter Nachtrag zu Ernst Challiers großer Männergesang-Katalog.
D. Rahter, Leipzig. Verlags-Verzeichnis 1900—1910 II. Teil.
C. F. Schmidt, Heilbronn. Musikalien-Verzeichnis No. 347, 350.

Chorwerke.

Johs. Dittberner, Es wurzelt ein Baum tief im Preußenland. *L. Schwann, Düsseldorf.* Preis 40 Pfg.
Karl Fürchtenicht-Boening, Dem Kaiser Heil! *L. Schwann, Düsseldorf.* Preis 30 Pfg.
Max Gulbins, 3 Gesänge. *Karl Glinner, Leipzig.*
Alfr. Milarch, Volkstüml. Männerchöe in schles. Mundart. *G. Kreuschmer, Bunzlau.*
Lorenz Cassimir, Frühling ohne Ende. *Rich. Banger Nachf., Würzburg.*
— Heimat, du süße. *Rich. Banger Nachf., Würzburg.*
— Dort unter der blühenden Linde. *Rich. Banger Nachf., Würzburg.*
K. Aug. Maier, Segen der Einsamkeit. *Rich. Banger Nachf., Würzburg.*
Theod. Podbertsky, op. 191. Prinzeßchen Unzufrieden. *Heinrichshofen, Magdeburg.*
Rud. Siegel, Apostatenmarsch. *Hug & Co.*

Arnold Mendelssohn, 30 Volkslieder für gemischten Chor. *C. F. Wintersche Buchdr., Darmstadt.* Preis 40 Pfg.
Fritz Baselt, Männerchöre. No. 10. Selbstverlag, Frankfurt a.M.
Ernst Ed. Taubert, Festpsalm. op. 72. *Raabe & Plothow.*
Siegm. v. Hausegger, Der arme Kunrad. *D. Rahter, Leipzig.*
P. Tschaikowsky, 2 Frauenchöre aus der Oper Jolanthe. *D. Rahter, Leipzig.*
Heinr. Pfannschmidt, Der Hirten Weihnacht. *Vieweg, Großlichterfelde.*
C. Kühnhold, Die Allmacht, von Franz Schubert. *Vieweg, Großlichterfelde.*
Joseph Haas, Divertimento D dur für Violine, Viola und Violoncell. *Fr. Kistner, Leipzig.*
Ad. Klages, zwei patriotische Gesänge. *Chr. Fr. Vieweg, Großlichterfelde.*
Karl Löwe, Der Graf von Habsburg. *Chr. Fr. Vieweg, Großlichterfelde.*
Willy Herrmann, op. 89. Drei Festgesänge. *Chr. Fr. Vieweg, Großlichterfelde.*

Orgelmusik.

Sigfrid Karg-Elert, Joh. Seb. Bach, Capriccio G dur. *Karl Simon, Berlin.*
— Choral-Improvisation und Fuge. *Karl Simon, Berlin.*
— Choral-Improvisationen. op. 65. Heft I—VI. *Karl Simon, Berlin.*

Anzeiger für den Weihnachtsbüchertisch

Unsere heutige Nummer

bringt eine Spezial-Rubrik: „Anzeiger für den Weihnachtsbüchertisch", die wir der ganz besonderen Beachtung unserer verehrten Leser und Leserinnen empfehlen. Die Rubrik enthält eine Auswahl empfehlenswerter Weihnachtsmusik und Literatur.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Remscheid. Dank für die Anregung. Diesmal können wir leider nicht dienen. Vielleicht zu Chopins 100. Geburtstagsfeier.

J. V. Selbstverständlich ist ein Violinkonzert mit Klavierbegleitung statt des Orchesters ein dürftiger Notbehelf; wenn irgendwie die Kräfte zur Verfügung stehen, muß das Orchester herangezogen werden. In größeren Städten ist das eine conditio sine qua non; allerdings glauben sich einige Künstler immer noch darüber hinwegsetzen zu können. Die Kritik kann da nicht scharf genug vorgehen, und das Publikum sollte sich dem anschließen.

Polyhymnia in H. Sollen wieder erscheinen, sobald geeigneter Stoff vorliegt.

H. O. Ja, im Parsifal. Im Lohengrin haben wir es mit der Gralserzählung zu tun.

E. R., R. Ja, auch illustriert. Senden Sie uns die Musikalien ein. Einen Termin der Besprechung können wir Ihnen jedoch nicht angeben.

Parsifal. Sobald wir die Mitteilung haben, werden wir sie veröffentlichen. Eventuell wenden Sie sich an das Mozarteum in Salzburg,

Abonnentin in Casilla. Besten Dank. Wir werden die Notiz bringen. Möchten Sie nicht so freundlich sein, uns über das Musikleben in Chile einen Bericht zu senden?

M. N. „Hätten Sie mir nicht geholfen, wäre ich heute noch ein armer hilfloser Dilettant." — Sie sind gänzlich unfähig, irgend etwas aus dem Kopf zu spielen? Dabei spielen Sie gut vom Blatt, selbst Reger? Außerdem Harmonielehre studiert? Dann sind Sie auch musikalisch. Das Treffen ist viel Uebungssache; haben Sie das Intervall im Kopf, und können es bloß nicht singen? Der Fall kommt vor. Von Wagner wird berichtet, daß er auf Proben in Wien beim Vorsingen die Tonart nicht traf, „falsch gesungen" habe. Wir wollten Ihnen den Aufsatz in No. 3 des 28. Jahrgangs allerdings empfehlen, „Das musikalische Gedächtnis und seine Stärkung". Das einfachste wird sein, Sie wenden sich an einen Musiker in Dresden. Methodische Uebungen werden zweifellos zum Ziel führen.

Dresden. Der Witz, warum Herr v. Bary eigentlich kein Tenor ist, weil jeder Ton ein Bary-Ton ist, ist bekannt. Der andere ist noch schlimmer? Besten Gruß.

Abonnent in Essen. Es müßten erst eine größere Zahl von Wünschen aus Abonnentenkreisen vorliegen, ehe wir zur Veröffentlichung von Streichquartettsätzen schreiten könnten. Dann ließe sich über die Sache reden. Wir haben zwar schon oft bemerkt, daß es nicht unsere Aufgabe sein kann, Dichtungen auf ihren Wert hin zu prüfen, wollen jedoch eine Ausnahme machen, wenn Sie sich gedulden können, bis unsere sehr knapp bemessene Zeit eine Durchsicht des Werkes gestattet. Im übrigen besten Dank. Wir erhalten soviel anerkennende Zuschriften über die neue Ausstattung, daß es ein wahres Vergnügen ist, Redakteur zu sein.

F. Bl. Leider waren unsere Bemühungen, einen guten Organisten zu finden, der auch slawisch spricht, bisher umsonst. Ohne diese Bedingung könnten wir Ihnen genug empfehlen.

Wl. Hier zu raten ist nicht leicht. Wir warnen im allgemeinen vor dem autodidaktischen Wege! Versuchen Sie es mit einem der Werke, Sie werden am besten merken, ob Ihnen die Methode zusagt. Im übrigen müssen wir Sie (auch andere

Frager) auf unsere Besprechungen verweisen. Dort wird gesagt, was für die Allgemeinheit zu sagen ist. Die Individualität müßten wir erst kennen. Wie weit sind Sie gekommen, haben Sie Clementi, Cramer gespielt? Die angeführten Werke sind zum Teil berühmt. — Wegen der Gehörsübungen können wir Ihnen, nachdem Sie mehrere Schriften darüber schon studiert, auch nichts weiter empfehlen. Unausgesetzte, energische Uebungen können auch ein mittelmäßiges Gehör bessern. Die ganze Frage ist und bleibt im übrigen nach unserer Ueberzeugung Sache des Talents.

Programmwahl. Darüber kann man verschiedener Meinung sein. Wir stehen auf dem Standpunkt, daß die Bedeutung der ausgewählten Werke zunächst harmoniert. Von den ganz „stilechten" Programmen ist man — glücklicherweise — wieder zurückgekommen. Die „Abschiedssymphonie" zum Todestage Haydns kann als ein schöner Gedanke bezeichnet werden. Es kommt auf die Auffassung an, ob sie mehr zum Tragischen oder zum „Humor" im höheren Sinne neigt. Die Kritik, die übrigens in durchaus maßvollem, wohlwollendem Ton gehalten ist, tadelt weiter nur, daß das Kaiserquartett schon zu oft aufgeführt sei? Warum nicht die beiden Wagner? Wir halten das Programm für gut gewählt, vorausgesetzt, daß die Kräfte der Ausübenden den Aufgaben gewachsen waren.

R. D., W—fels. Die Seminarmusiklehrer haben in der Regel selbst auch ein Seminar für Schullehrer durchlaufen. Diensteinkommen sehr verschieden, durchschnittlich 3—4000 M.

M. K., Teplitz. Wir verweisen zunächst auf die in der „Neuen Musik-Zeitung" erschienenen Aufsätze: „Meisterwerke der Kammermusik und ihre Pflege". Ob Saint-Saëns oder auch Godard nicht zu schwierig sind, können wir nicht beurteilen. Die beiden kämen in Betracht. Weiter Trios von Reißiger (siehe den Aufsatz im vorigen Hefte), Mendelssohn. Dann: Trio-Album, Originale und Bearbeitungen (Peters, 2 Bände). Griegs Norwegische Tänze, Peer Gynt, Suite in der Bearbeitung von Sitt (Peters).

C. Gr., F—berg. Ohne Lehrer, der die Methode genau beherrscht, nicht ratsam. Sonst ja. Breslaurs Klavierschule.

P., W. Oscheit, „Im Zigeunerlager" (2 Violinen), Verlag von Arnold in Berlin. Sie wenden sich am besten an den Verlag von Schmidt in Heilbronn. — Hirschfeld, Zigeunerkind.

Methode Breithaupt. Aus Abonnentenkreisen geht uns die Frage zu, wer in Stuttgart nach dieser Methode unterrichtet. Wir ersuchen um gefl. Mitteilung.

Eingesandt.

Wie alljährlich, so versendet auch jetzt wieder die altbekannte, seit dem Jahre 1854 bestehende Firma **F. Todt** in Pforzheim ihren reich ausgestatteten Katalog, enthaltend die neuesten Gegenstände der Gold- und Silberwarenindustrie. Der Katalog enthält etwa 3000 Abbildungen von Juwelen, Gold- und Silberwaren, Bestecken, Tafelgeräten Uhren etc. etc., und zwar vom allerbilligsten Artikel bis zum feinsten Brillantschmuck. Auch befaßt sich die Firma mit der Umarbeitung und Umfassung alter Schmuckstücke, sowie insbesondere mit der Anfertigung künstlerisch ausgeführter Luxusgegenstände in Emaille, wie kleinen Standuhren, Vasen, Schalen etc. Wer Bedarf in Gold- und Silberwaren hat, versäume nicht, sich den illustrierten Katalog No. 27 kommen zu lassen, er wird gratis und franko zugesandt.



Zu haben in Apotheken, Parfümerie-, Drogen- und Friseurgeschäften.





Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage **nicht** erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 16. November.)

A. R. Wie in jedem Heft bemerkt, bedarf es keiner Anfrage für die Besprechung von Kompositionen im Briefkasten. Senden Sie uns das Manuskript ohne weiteres ein.

R. K., L. Ihre Sympathie für Ed. Grieg tritt in dem hübsch gelungenen Elfentanz offen zutage.

F. S., Leipzig. Als Freund und Kenner kindlicher Weisen haben Sie nicht ohne Geschick selbst auch einige ansprechende Liedchen in Musik gesetzt. Die Töne, die Sie den Jüngsten widmen, atmen sonnige Heiterkeit. Neben Feinheiten finden sich auch einige störende Unebenheiten im Satz. Einen Volltakt im 6/8-Takt pflegt man bei vorkommendem Auftakt so zu notieren und nicht

Rondo, E. H. E. Nennen Sie Ihr Stück Capricetto oder Scherzo oder Herzklopfen oder Ungeduld oder wie Sie wollen, nur nicht Rondo, da sich mit diesem Begriff bestimmte Vorschriften für die äußere und innere Anlage verknüpfen. An sich ist der Versuch nicht schlecht. Es liegt ein Gedanke darin, und die Art, wie Sie ihn einzukleiden verstehen, zeugt von einem erfinderischen Talent.

H. M., B. Sie finden den Lohn Ihrer eifrigen Tonsatzstudien mehr in dem vollen Verständnis unsrer Meister als in eigenen Kompositionsversuchen. Das ist klug, und wir möchten wünschen, daß viele Dilettanten Ihnen nacheiferten. Ihr Männerchorsatz verrät schöne, durch Theorie und Praxis erworbene Kenntnisse; die zur Aufführung nötige Reife hat er aber noch nicht. Es genügt uns vorerst dieser Einblick in Ihre Studien. Manches Knorrige, Unfertige und Unmögliche wird sich bei unablässigem Weiterstreben von selber verlieren.

Wiegenlied — L. Ein meisterliches Pröbchen Ihr Wiegenlied, leicht und angenehm zu singen, weil rein und fein gekleidet.

Kantor Sch. Ihre Chorsätze werden merklich einfacher, gewinnen dabei aber an innerem Wert. So ist also der Abstieg zugleich ein Aufstieg. Harmonielehre tut immer noch not.

L. B., D. Neue Ausdrucksformen zu suchen, sei niemand verwehrt, wenn sie sich aber fast durchgehends wie bei Ihren 3 Liedern an der Grenze des Unlogischen und Abnormen bewegen, sind wir von einem Bedauern über Zeit- und Kraftverschwendung erfüllt.

F. K—ler, F. Ueberall ein romantischer Zug, der sich zuweilen, wie ein Klavierstück, bis ins Grüblerische verirrt. Als findiger Kopf verschmähen Sie die Mache des Alltags. Sinn und Geschmack für künstlerische Gestaltung sind reichlich vorhanden, bei theoretischer Nachhilfe wird es darum auch nicht an Erfolg fehlen.

E. W. Br. Von einem guten Dilettanten erwartet man nicht mehr. „Lauf der Welt" zeigt sinnigen Ausdruck bei hübschem Fluß. Den Anforderungen eines sechsstimmigen Psalms sind Sie noch nicht gewachsen. Mit dem bißchen Kontrapunkt in Ihrem Versuch zeigten Sie eigentlich nur, wieviel Sie noch zu lernen haben.

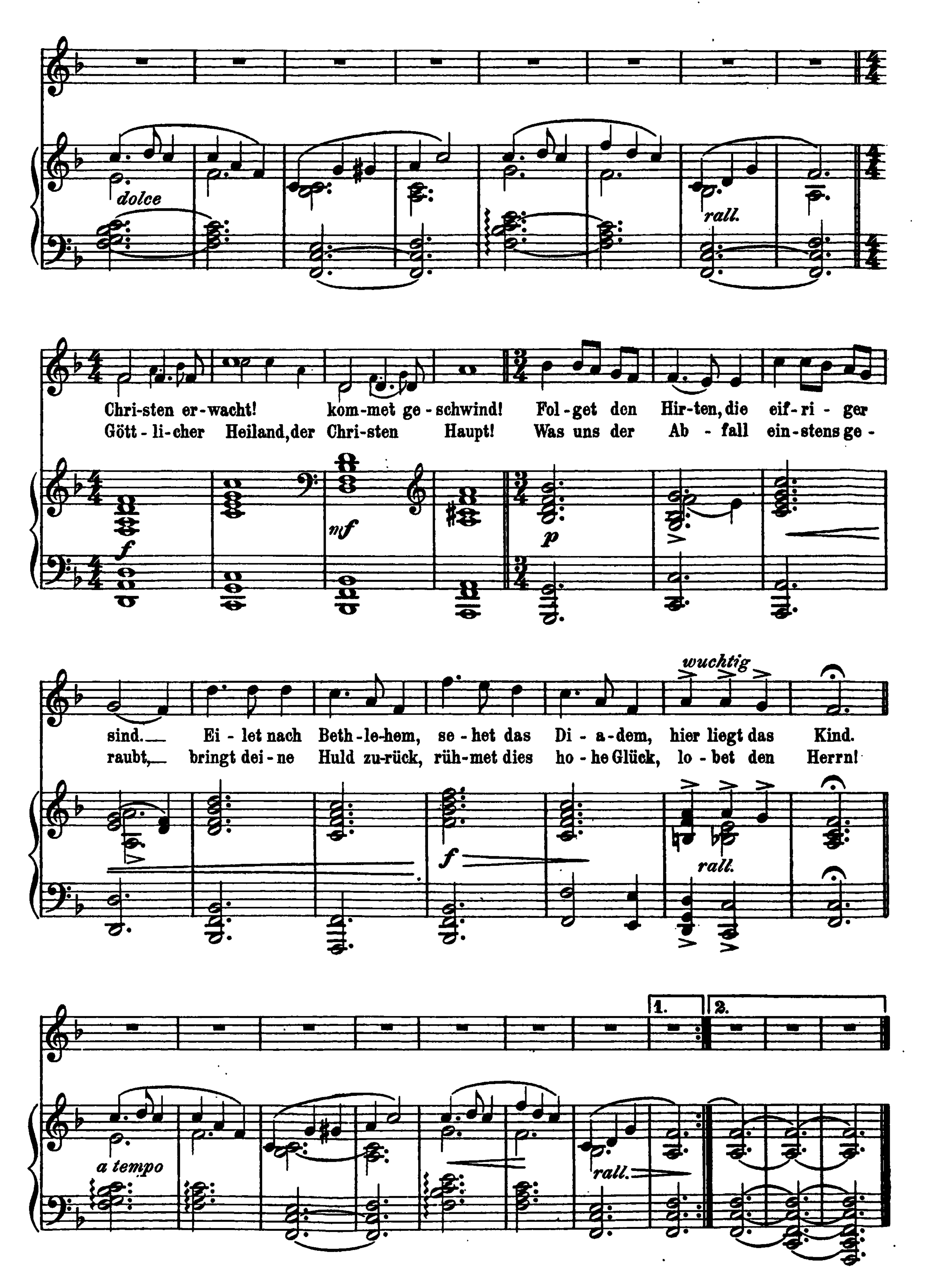
Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

Heilige Nacht.

(Volkslied.)

C. Knayer.




dolce
rall.
Chri-sten er-wacht! kom-met ge-schwind! Fol-get den Hir-ten, die eif-ri-ger
Gött-li-cher Heiland, der Chri-sten Haupt! Was uns der Ab-fall ein-stens ge-
f
mf
p
wuchtig
sind. Ei-let nach Beth-le-hem, se-het das Di-a-dem, hier liegt das Kind.
raubt, bringt dei-ne Huld zu-rück, rüh-met dies ho-he Glück, lo-bet den Herrn!
f
rall.
1.
2.
a tempo
rall.

In der Dämmerung.

Eduard Zillmann, Op. 95. No. 1.




a tempo
p
mf
cresc.
f
rfz
mf
p
mf
mf
f
mf
p
rfz
mf
p
perdendosi
8
pp

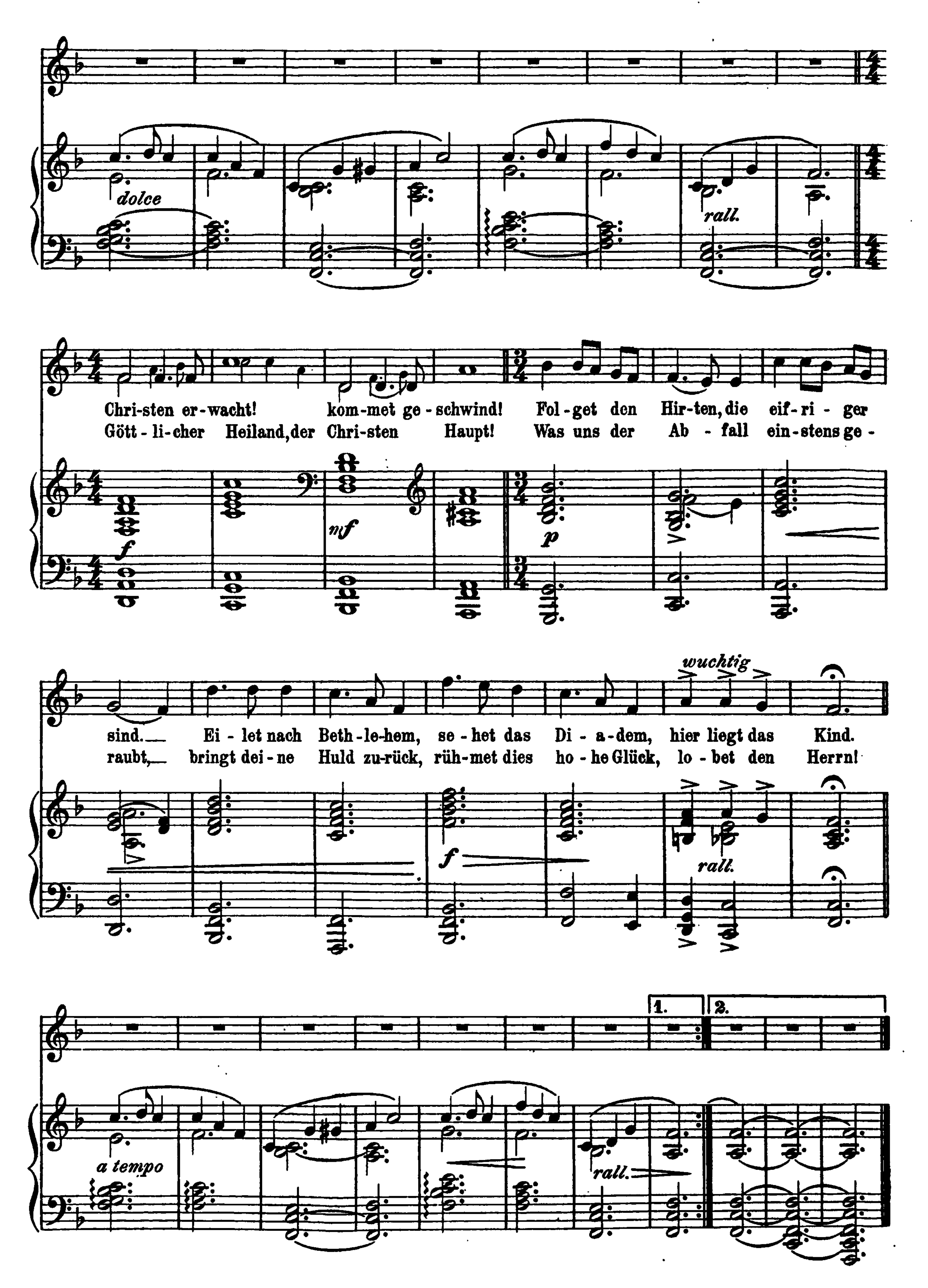
XXXI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Heilige Nacht.

(Volkslied.)

C. Knayer.




dolce
rall.
Christen erwacht! kommet geschwind! Folget den Hirten, die eifriger sind. Eilet nach Bethlehem, sehet das Diadem, hier liegt das Kind.
Göttlicher Heiland, der Christen Haupt! Was uns der Abfall einstens geraubt, bringt deine Huld zurück, rühmet dies hohe Glück, lobet den Herrn!
f
mf
p
wuchtig
rall.
a tempo
rall.
1.
2.

In der Dämmerung.

Eduard Zillmann, Op. 95. No. 1.




a tempo
p
mf
p
cresc.
f
rfz
mf
p
mf
mf
f
mf
p
rfz
mf
p
perdendosi
8
pp

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

1910 Heft 6

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Inhalt:

Karl Storck: Mozart-Biographie.

Besprochen von L. MIROW.

NACH der großen, 2626 Seiten starken Monumentalbiographie von *Otto Jahn* 1856—1859, die *Deiters*, nachdem sie Jahn selber noch abgekürzt in 2 Bände umgearbeitet hatte, kurz vor seinem Tode in 4. Auflage 1906 herausgab, sind neben einer Menge anderer Schriften eine ganze Anzahl kleinerer Biographien über Mozart erschienen, so daß, Wagner ausgenommen, vielleicht über keinen Musiker mehr geschrieben worden ist, als über Mozart. Somit könnte es zweifelhaft erscheinen, ob eine neue Lebensbeschreibung Mozarts schon heute wieder im Bedürfnis lag. Jedoch auch über *Goethe, Schiller, Shakespeare* erhalten wir fast alljährlich neue Biographien und Abhandlungen über ihre Werke; es wird eben unaufhörlich weiter nach allen Einzelheiten ihres Lebens und über neue Beziehungen zu ihren Werken geforscht, so daß es uns nicht wundernehmen kann, wenn auch über unsere großen Musiker stets versucht wird, neues Licht zu verbreiten.

Storck will uns nun Mozart im kulturellen Bilde seiner Zeit schildern, das ist die neue Aufgabe, die er sich bei dem Schaffen seiner Mozart-Biographie (Verlag von *Greiner & Pfeiffer* in Stuttgart, Mk. 6.50) gestellt hat, und Storck ist wohl der richtige Mann dazu, um uns dieses Kulturbild Mozarts als ein Bedürfnis unserer Zeit anbieten zu dürfen. Storck sagt selbst sehr schön: „mit der Erkenntnis Mozarts wuchs auch nach und nach meine Liebe zu ihm, das ist das wunderbar Beglückende des Umgangs mit den Großen". In der Widmung an seinen Freund, den Bildhauer Ernst Müller in Rom, führt er zunächst an, daß Mozarts Harmonien nicht einem kampflosen Erleben, sondern dem völligen Durchkämpfen des Erlebnisses bis zum Friedensschluß erwachsen sei. Dann erst trete die künstlerische Gestaltung ein, die als solche bereits das Ergebnis des Lebenskampfes ist und in dem Kunstwerke selbst nichts mehr von Kampf verrät. Darin liege vor allem die beglückende Kraft Mozartscher Kunst, im geistigen und seelischen Erarbeiten dieser Lebens- und Kunstharmonie beruhe die Herrlichkeit des Menschen Mozart, zu dieser unversiegbaren Quelle schönen Menschentums möchte er den Leser führen. — Das Ziel für sein Buch sei also gewesen: die Erkenntnis der Persönlichkeit Mozarts als der Quelle seiner Kunst; die Gesamterscheinung eines Künstlers sei nur mit den Mitteln einer aus den geschichtlichen, kulturellen und sozialen Verhältnissen seiner Zeit in ihn eindringenden Psychologie zu erkennen, die Liebe zu einem Künstler beruhe aber vor allem in seinen lebendigen Gegenwartswerten. Der Inhalt des Buches besteht aus einem Präludium von 35 Seiten, dem I. Teil „Kinder- und Lehrjahre" (97 Seiten), II. Teil „Wanderjahre" (99 Seiten), III. Teil „Meisterjahre" (198 Seiten). Ausklang, Namen-, Sachregister. Leider ist das 545 Seiten starke Buch in einem reichlich umfangreichen Bande erschienen; das von dem Schwager *Lange* in Wien 1791 gezeichnete Porträt (eine nicht vollendete Skizze) ist ihm beigegeben.

Zu einem musikalischen Buche, worin alles klingt und singt, paßt das gewählte Wort „Präludium" für Einleitung recht hübsch. Der Verfasser gebraucht die Worte Liszts zu Mozarts hundertjähriger Geburtsfeier 1856: „Mozarts Name und seine Werke sind in einer Weise und Ausdehnung volkstümlich geworden, daß man den großen Feierlichkeiten wie einem Familienfest beiwohnen würde."

„Der Name Mozart ist geradezu zum Begriff ‚Musik' geworden." Somit ist Mozart das musikalische Genie und damit die reinste Ausdrucksform des Genies schlechthin.

Mozarts Musik ist in jenem höchsten Sinn universal, daß jedes Volk in ihr einen Gipfel seiner Musik sehen kann. Storck sagt universal (nicht international), er macht uns diesen Unterschied in einer kleinen Schrift „Die kulturelle Bedeutung der Musik" ausführlich klar. Im Präludium betont er den Unterschied zwischen *Glucks* gewollter Internationalität und Wagners tatsächlicher Universalität.

Ob Mozarts Musik nun noch heute auch andern Nationen als Gipfelpunkt erscheint, ist doch wohl zweifelhaft. Man braucht nur nach Italien zu gehen, um wahrzunehmen, daß man Mozarts zwar auf italienischer Grundlage aufgebaute, aber in ihrem Ausdruck so einfache, natürliche und klare Musik gar nicht versteht. (? Red.) Wagners Musik dagegen trägt trotz der deutschen Stoffe die anspruchsvollen Bedingungen einer Universalkunst auch für die romanischen Völker in sich. Daß Mozarts historische Mission damit nichts zu tun hat, sahen wir aus der Musikgeschichte, er ist vorbildlich für das Schaffen aller gebildeten Völkerschaften geworden.

Storck berührt dann das Verhältnis *Goethes* zur Musik, und es ist anzuerkennen, daß er den noch immer auftretenden Ansichten von Goethes unmusikalischer Natur entgegentritt. „Wie kommt es denn," sagt er, „daß Goethe durch einfache Volkslieder aufs tiefste ergriffen wurde, daß er für Mozarts Musik eine grenzenlose Bewunderung hegte, daß er über *Bach* so tiefgründige Bemerkungen machen konnte." — Wir wissen durch Mendelssohn, Spitta, Wasilewsky, daß Goethe auch *Beethoven* wohl besser würdigte, als selbst Storck annimmt. Durch Varn-

hagen von Enses Briefe (herausgegeben von Dr. *Emil Jacobs*, Berlin, Musik IV, 6), welche Storck vielleicht noch nicht kennt, erfahren wir näheres darüber, und daß er *Schubert* nicht mehr richtig kennen lernte, verdanken wir Zelter und Reichardt, wie auch Goethes eigenen Ansichten über das Lied, das er nur in seiner einfachen Struktur als Strophenlied gelten ließ.

Goethe fühlte bei Mozart die blühende sonnige Schöpferkraft, und deshalb sagt Storck richtig: „Mozarts Schöpferkraft ist göttlicher Art, ist Wonne des Schaffens." Weiter: „Mozart ist der einzige wirklich absolute Musiker, d. h. Nur- und Vollmusiker, der heute noch uns ganz zu erfüllen vermag, der für uns die Bedingung des ewigen Lebenkönnens in sich zu tragen scheint. — An Goethes Wort: „Der Mensch muß wieder ruiniert werden, wenn außerordentliche Menschen wie Rafael, Mozart, Napoleon ihre Mission erfüllt haben, sind sie auf Erden in der Gestalt nicht mehr nötig", knüpft Storck mit der Bemerkung an: Eigentlich hat man bei Mozarts frühem Tod nicht das Gefühl der Trauer, weil alles, was er schuf, vollkommen war. Dagegen erhebt sich nun doch wohl Widerspruch. Abgesehen davon, daß Mozarts Kunst zwar formal von Anfang an Vollkommenes bot, so wuchs er geistig doch namentlich in den letzten 10 Jahren ganz gewaltig, und man konnte hoffen, daß er bei längerem Leben und Gedankenaustausch mit Beethoven in vieler Beziehung noch Bedeutendes geschaffen haben würde. Jedenfalls muß man bei ihm sowohl wie bei Schubert den frühen Tod beklagen, wenn auch alle weiteren Kombinationen, was sie noch hätten leisten können, nutzlos erscheinen.

Storck berichtigt dann ein Urteil *Wagners* über Mozarts Kunstverstand, wenn Wagner meint, Mozart sei mit „unbesorgter Wahllosigkeit" zu seinen Arbeiten geschritten. „Wir werden dagegen gerade bei der Betrachtung von Mozarts dramatischem Schaffen sehen, wie reflektiert sein Verfahren gegenüber allen Dingen war, bei denen die Reflexion etwas zu tun hat." Mozarts kritische Veranlagung hat man nach und nach immer mehr erkannt. Auch das leichte Schaffen Mozarts, das sprichwörtlich geworden ist, muß anders aufgefaßt werden, sagt Storck, und führt Mozarts Worte an den Kapellmeister Kucharez in Prag an: „Ueberhaupt irrt man, wenn man glaubt, daß mir meine Kunst so leicht geworden ist. Ich versichere Sie, lieber Freund, Niemand hat mehr Mühe auf das Studium der Komposition gelegt, wie ich; es gibt keinen berühmten Meister, den ich nicht fleißig und oft studiert habe." Mozart schuf eben vorher alles im Kopfe, um nachher nur Fertiges niederzuschreiben. Weiter sagt Storck: „Wir haben bei Mozart gerade so stark das Gefühl, daß die Form sich mit dem Inhalt deckt — musikalisch verstanden — daß wir schon daraus auf eine hohe Bildung seines Kunstverstandes schließen können. . . . Bei Mozart ist ein Widerstreit zwischen Form und Inhalt nicht möglich, deshalb sind seine Werke vollkommen stilrein. Dieser Mozartsche Stil ist der entzückendste Ausdruck seiner Persönlichkeit. Nichts ist ihm zu vergleichen. Diese Wahrheit des Ausdrucks, diese Sachgemäßheit der gewählten Form bewahrt seine Musik genau so vor dem Historischwerden, bewahrt ihr genau so die stets lebendige Wirkung wie die Gotik einem alten Dom, wie das Rokoko einem französischen Gartenhäuschen."

Wenn wir nun zu den einzelnen Abschnitten übergehen, so müssen wir uns ebenfalls kurz fassen. Mozarts Lebensgang ist hinlänglich bekannt, und es kommt hier nur darauf an, zu erörtern, wie Storck sich dazu stellt. — Der Unterschied gegen frühere Biographien wird uns schon im Anfang klar, wenn wir sehen, wie der Verfasser fortwährend Beziehungen zu Mozart aus der ganzen Kulturgeschichte vor ihm und während seines Lebens herbeizieht. Das macht seine Biographie besonders wertvoll; zuweilen möchte es uns scheinen, als wenn die philosophisch ästhetischen Abschweifungen zu sehr den eigentlichen biographischen Teil beeinträchtigten. Es ist denn auch der Schluß des Buches etwas überhastet, aber interessant bleibt es trotzdem. Der erste Teil „Kinder- und Lehrjahre" umfaßt die 6 Unterabteile: 1. Die Eltern des Kindes. 2. Die Weltreise des Wunderkindes. 3. Heimatliches Intermezzo. 4. Italienische Reise. 5. Salzburger Tage. 6. Erlebnisse. Storck schildert im Eingange das daniederliegende Stadtbürgertum in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. „Das geistige Leben des deutschen Volkes lag nach dem 30jährigen Kriege gänzlich brach. Alles war verwüstet. Daß *Leopold Mozart*, der Vater, sich aus solchen Verhältnissen durch eigene Kraft, ohne fremde Beihilfe in Augsburg herausarbeitete, zeugt für seine geistige Bedeutung. In Salzburg wußte er sich denn auch bald eine geachtete, hervorragende Stellung unter seinen sittlich verkommenen Berufsgenossen zu erwerben. Daß Mozart einen solchen Vater hatte, ist ihm eine wahre Himmelsgabe geworden." Er leitete die Ausbildung der Gaben seines genialen Sohnes mit einem geradezu heiligen Ernst. Der einzige Vorwurf, der ihn trifft, ist der, daß er auch später, als der Sohn in Salzburg vom Erzbischof so unwürdig behandelt wurde, ihn dort festhalten und zum Gehorsam zwingen wollte. Er wurde ungerecht gegen den Sohn und vergrämt, als dieser sich freimachte, während Wolfgang selber, der schon als Kind sagte, nach dem lieben Gott kommt gleich der Papa, stets den Vater hoch achtete und ihm kindlich ergeben blieb.

Die Weltreisen des Kindes mit dem Vater gewinnen durch die lebendige Darstellung erneutes Interesse. Das ansprechendste Kapitel ist wohl das vierte: „Italienische Reisen." „Unsere Kunst in Deutschland, soweit sie auf Geist Anspruch machen kann, ist stets ernster gewesen, als das Leben. Die einzige strahlende Ausnahme bildet Mozart. Bei ihm war das Leben, das äußere Erleben, meistens nicht nur ernst, sondern traurig, aber seine Kunst ist und bleibt voll himmlischer Heiterkeit." . . . „Himmlisch ist diese Heiterkeit, weil sie eine Verklärung des Irdischen in sich schließt, weil sie nicht auf Leichtsinn und genußsüchtiger Oberflächlichkeit, sondern auf der Tiefe eines frohen Empfindens, auf der Ueberwindungskraft einer freudigen Seele beruht." Mit der italienischen Reise setzen auch die Briefe Mozarts ein. Diese, früher von *Nohl* herausgegeben, von *Nottebohm* vervollständigt und jetzt von Storck in einem hübschen Band der „Bücher der Weisheit und Schönheit" neu veröffentlicht, bilden mit dem *Köchel*schen schematischen Verzeichnis von Mozarts Werken die wertvollste Ergänzung zu *Jahns* großer Biographie und nunmehr auch zu dieser neuen von Storck. Sie sind interessanter und in kultureller Hinsicht wertvoller als die musikalisch wichtigen des großen einsamen Beethoven. Mozarts geistige Interessen waren keineswegs einseitig auf Musik gerichtet, schon als Knabe studierte er eifrig Mathematik, wozu er wie kein zweiter Musiker veranlagt war, er lernte verschiedene Sprachen geläufig sprechen, er war also später, wenn auch nicht ein studierter, aber doch ein allseitig gebildeter Mann. Es ist sehr notwendig, daß Storck dies Moment wiederum betont.

Außerst interessant ist die Betrachtung über das psychologische Verständnis der Musik der Vergangenheit, über den Kampf des Seelischen mit dem Sinnlichen in der Musik, der mit dem Christentum beginnt. Storck erwähnt weiter, daß die Stimmungen, aus denen wenige Jahre später die Ereignisse der französischen Revolution herauswuchsen, schon in dem Geschlecht Deutschlands zu Mozarts Zeit lebten. Man braucht nur in Mozarts Briefen zu lesen, wie viel Erbitterung und scharf spottende Kritik gegenüber jenen sozialen Verhältnissen wetterleuchtet, die sein viel spöttischer und schärfer veranlagter Vater noch stillschweigend als etwas Unabänderliches ertrug. Wolfgang konnte das nicht und sehnte sich somit aus den engen Salzburger Verhältnissen heraus. Das ganze Kapitel ist anderen Biographien gegenüber für unser modernes Empfinden anregender und vielseitiger zu nennen.

Man kann über das, was Storck nun über Mozarts Lebensanschauung und seine Schaffensweise gegenüber Beethoven und Wagner feststellt, vielleicht anderer Meinung sein, aber das muß man gestehen, diese Beziehungen haben etwas Bestechendes, und es ist die Frage, ob sie nicht geeignet sind, bei manchem festgewurzelte Meinungen demgemäß umzugestalten. „Mozart hat echte Musik dramatisch geschaffen und aus den Charakteren seiner Personen, nicht etwa aus Worten und Geschehnissen, urmusikalisch die Anregung für seine musikalische Formengebung geschöpft."

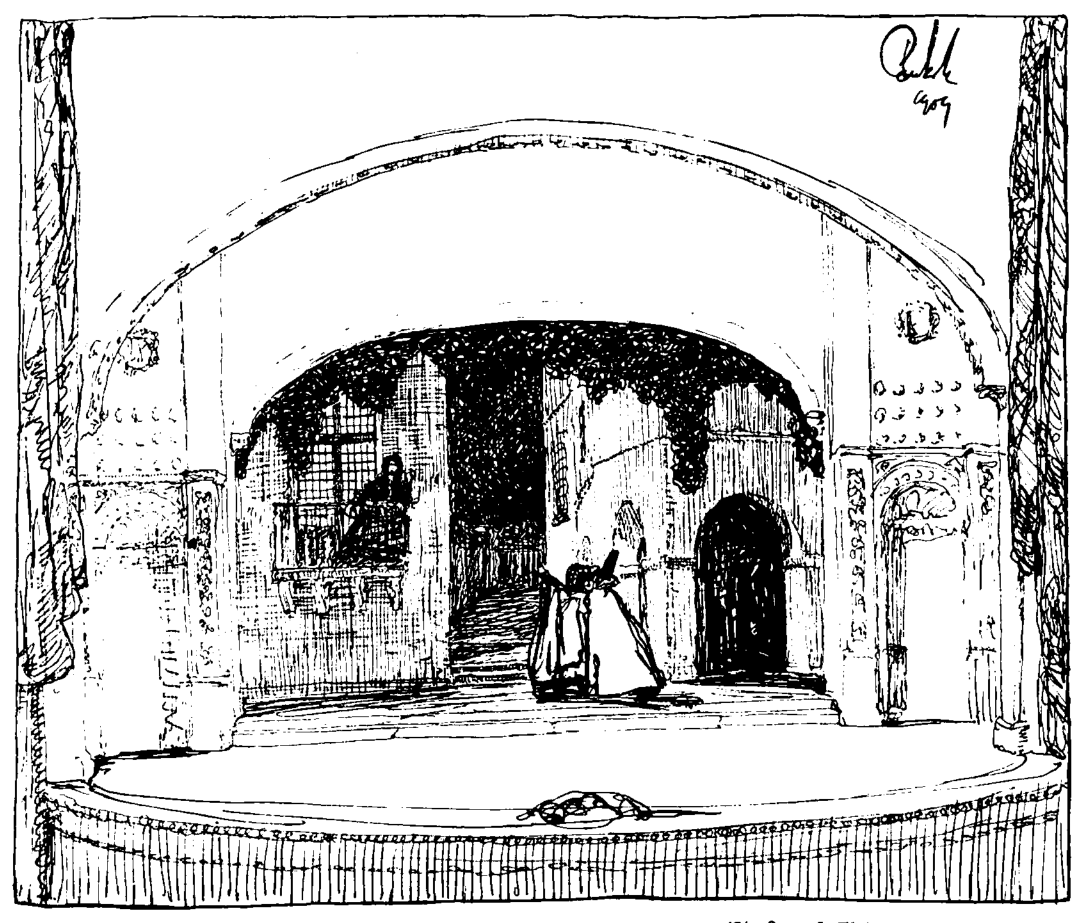
Storcks Abhandlung über die Kirchenmusik Mozarts ist am wenigsten vollständig und befriedigend ausgefallen. Namentlich erwähnt er bedauerlicherweise gar nicht die größte, wenn auch unvollendete Messe Mozarts aus dem Jahre 1783 in c moll, deren einzelne Teile Mozart später in dem Oratorium „Davidde poenitente" verwendete, weil er bei den damaligen Zuständen der österreichischen Kirchenmusik und in dem Kirchenregimente kein Heil für seine geistigen Reformen auf diesem Gebiete erkennen konnte. Diese bekanntlich von *Alois Schmitt* und unter Mithilfe des in der Mozartsache ebenfalls hochverdienten Prof. *E. Lewicki* in Dresden 1901 rekonstruierte und aus Mozartschen neueren Kirchenwerken in vorzüglich gelungener Weise ergänzte Messe ist in ganz Deutschland und im Auslande mit großem Beifall aufgeführt worden. Wir erfahren im Vorworte zum Klavierauszuge von Schmitt und in zahlreichen Musikzeitschriften, welche Bedeutung Mozart dieser seiner aus dem Herzen geschriebenen Messe beilegte. Um so weniger durfte sie in einer neuen Biographie vergessen werden. Storck sagt selbst, daß er in seinem Buche vieles leider nur kurz habe behandeln können, daß er neben den überhäuften Berufsarbeiten sich die letzten Abschnitte förmlich abgerungen habe und leider nun auch diese Messe ganz unerwähnt geblieben sei, was in einer neuen Auflage nachzuholen bliebe.

Uebrigens steht Storck in seinen Ansichten über Mozarts Kirchenmusik keineswegs auf dem Standpunkt *Thibauts* und dem von diesem wohl beeinflußten *Kretzschmar*. Die Stelle in Thibauts „Reinheit der Tonkunst": Mozart habe über seine Messen gelächelt und was Gutes darin sei, in Opern verwendet, erklärte schon *O. Jahn* für vollständig erfunden. „Mozart," sagt Storck, „war eine tiefe, religiöse Natur. Man hat allgemein eine ganz falsche Vorstellung von seiner Heiterkeit. Diese war nicht Ausgelassenheit, nicht einmal Lustigkeit, sondern Empfindungsseligkeit. Sein ganzes Wesen stand in Harmonie mit der Welt, nicht aus Oberflächlichkeit, sondern aus Tiefe. Man muß in seinen Briefen lesen, wie er bereits als Jüngling mit dem Gedanken des Todes befreundet ist, wie ihm die Mühen und Heimsuchungen des irdischen Lebens als das eben Unvermeidliche den aus Gott- und Weltfreudigkeit geborenen Frieden nicht zu trüben vermögen, um diese Heiterkeit richtig einzuschätzen." — Dieser Satz kann uns wieder über das hier Fehlende aussöhnen. Mozart war wie kein anderer berufen, die österreichische Kirchenmusik zu reformieren.

Noch einer Bemerkung müssen wir gelegentlich der italienischen Opernmusik gedenken. Storck hält mit *Kretzschmar* im Jahrbuch *Peters* 1905 die italienische Opernmusik durchaus nicht so außer allem Vergleich, wie man häufig annehme, es ließen sich darin zahlreiche vortreffliche Seitenstücke zu Mozarts Opern finden. Mozarts Stellung, sagt er dann aber, sei „in der Opernmusik trotzdem einzigartig, durch die Liebefähigkeit sei Mozart zum Herzenskenner und Herzenskündiger geworden. Mozart sei, so seltsam das auch wohl klingen möge, eine echte Shakespeare-Natur, und weiterhin: „Mozarts Kunst enthält ein Element, das auch Goethes glücklichste Lyrik nicht besitzt, das der ganz apollinischen Heiterkeit. Die echte deutsche Lyrik hatte nur durch Ueberwindung der Anakreontik geboren werden können. Mozarts Musik vereinigt beide Elemente."

Der II. Teil lautet: Wanderjahre, Mannheim, Paris, Ins Joch zurück, Die Befreiung.

Wolfgang reist nun mit der Mutter, die er dann leider 1778 in Paris begraben muß. Wir wissen aus *Jahns* Biographie alle Einzelheiten dieser Periode. Jahn geht ihnen



Zur Neuinszenierung des „Don Juan" am Stuttgarter Hoftheater. (Straße und Elviras Haus. Elvira, Don Juan, Leporello.) Federzeichnung für die „N. M.-Z." von Professor B. Pankok.

analytisch wissenschaftlich, musikalisch auf den Grund. Storck macht uns die Person Mozarts auch hier in Verbindung mit Kultur und Sitte im gefälligen kunstschriftstellerischen Gewande interessant. In Mannheim hätte er gerne länger verweilt, die erste Liebe — Aloysia Weber — fesselt ihn, bis der Vater von Salzburg energisch mahnt: Auf nach Paris, aut Caesar aut nihil! In Paris kam Mozart an, als der Kampf zwischen Gluckisten und Piccinisten schon entschieden war. Mozart wahrte sich beiden gegenüber seine selbständige Stellung, er nahm aus Glucks Reformwerk, was er davon für sich brauchen konnte. Glucks Verhältnis zu Mozart wird von Storck im allgemeinen mit Jahn übereinstimmend geschildert. Es folgt die Befreiung Mozarts aus den Banden seines unwürdigen Peinigers, des Erzbischofs, dann seine Münchner Ereignisse mit der Schöpfung des „Idomeneo", seiner ersten großen Oper, die ihm die Weltstellung eroberte. Storck meint auch von dieser Oper, daß sie wohl noch heute lebensfähig für die Bühne wäre, wenigstens in demselben Maße wie Glucks Werke, wenn Mozart sich noch eingehender mit Glucks Auffassung von den Aufgaben der Oper beschäftigt hätte. „Denn daß in musikalischer Hinsicht dies Werk allen Opern Glucks überlegen ist, versteht sich bei der unendlich reicheren musikalischen Veranlagung Mozarts von selbst.

Der III. Teil, „Meisteropern", umfaßt die Kapitel: 1. Die Entführung, 2. Alltagsfreuden und Leiden, 3. Zwischen den Opern, 4. Die italienischen Opern, 5. Zum frühen Ende. Wir können auch hier nur andeuten. Gleich die Einleitung dieses dritten Teils bietet eine ganz vorzügliche Uebersicht und geistreiche Bemerkungen in kultureller Beziehung. Es gibt wohl kaum eine Biographie, die tragischere Ereignisse eines Künstlerlebens darzustellen hat; wir können auch hier wieder viel Vorzüge in der Darstellung vor den anderen kleineren Biographien finden. Die Jahnsche ist, was die Ausführlichkeit in der Besprechung der größten Werke Mozarts anbetrifft, natürlich als die überlegenere zu bezeichnen.

Storck hebt seinerseits in sehr interessanter Weise hier wieder Mozarts eminent deutsches Empfinden hervor. „So hat in der Dichtung keiner mehr für das Nationale gewirkt, als Goethe, in der Musik keiner mehr als *Mozart*." Bei Mozart mag diese Aeußerung erst verblüffen, sagt Storck ganz recht, überzeugt uns dann aber durch seine weiteren Ausführungen vollständig. Wir wollen diesen Satz hier noch zitieren: „Wir stehen vor der Tatsache, daß einige seiner herrlichsten Werke in italienischer Sprache geschrieben sind. Aber gerade durch diese italienischen Opern Mozarts ist die italienische Oper aus Deutschland verdrängt, die Herrschaft der italienischen Musiksinnlichkeit gebrochen worden. Nach Mozart, Dank ihm, war die Bahn frei für deutsche Musik.

Ein Bach war wirkungslos vorbeigegangen, Händel war ins Ausland gezogen, Gluck hatte sein urdeutsches Wollen in Frankreich ins Leben gesetzt und hatte im Grunde nur den französischen Nationalbesitz vermehrt. *Haydn* ist erst nach Mozart zur Geltung gelangt. Dieser selbst konnte es noch erleben, mit seiner deutschen Oper „Zauberflöte" den Siegeszug des deutschen Musikdramas zu eröffnen. Auch seine italienischen Opern waren und sind ja, wenn auch leider an den italienischen Text gebunden und durch diesen nur ganz vollkommen aufführbar, doch eminent deutsch im geistigen und musikalischen Fühlen.

So sehr auch durch Wagner die geistige und seelische Bedeutung des Musikdramas dahin gesteigert worden ist, daß wir es als Dichtung gewollten Stoff und nicht bloß als in Musikbringen von bereits bekannten Gedichten betrachten, so ist doch Mozarts „Don Juan" die einzige Oper geblieben, in der ein Problem der Weltliteratur vollendete Gestaltung erfahren hat. Also, möchten wir hinzusetzen, dann lasse man auch das dramatisierende Herumdoktern an diesem für sich bestehenden Weltproblem.

Daß Storck die Es dur-Symphonie Mozarts Schwanengesang nennt, ist nicht recht verständlich. Sie entstand 1788 als erste der 3 großen letzten Symphonien. Schwanengesang ist das Requiem. Ebenfalls hätte im Ausklange Zchorlichs „Mozartheuchelei" wohl fortbleiben können. In eine Mozart-Biographie gehört diese Schrift nicht. Storck knüpft aber sehr hübsch daran die Bemerkung, „daß jemals für Mozart eine längere Periode der Unwirksamkeit kommen könnte, ist überhaupt undenkbar, denn seine Musik gipfelt im Prinzip der Melodie."

Storck hat die neue Biographie, wie er selbst in der Einleitung sagt, mit wahrhafter Liebe geschrieben, und da vieler Liebe viel vergeben würde, wäre er auch für die Schwächen nicht bange. Diese Schwächen sind



Vor Donna Annas Haus. I. Akt, I. Szene. Entworfen von Professor B. Pankok. (Hofphotograph Hildenbrand, Stuttgart.)

jedoch verschwindend gering gegen die großen Vorzüge. Storck hatte es wesentlich leichter als O. Jahn, der zu seinem Riesenwerk erst umfassende Vorstudien machen mußte und lange deshalb in Wien verweilte; denn was vorlag, war außer der für ihn wertvollen, aber ganz ungeordneten Arbeit Nissens nur die erste kleine Biographie Niemtscheks vom Jahre 1798. Dabei war Jahns eigentlicher Beruf Archäologie und Philologie, erst nebenbei war er Goethe-Forscher, Liederkomponist und Kunstschriftsteller. Auch Storcks Begabung ist vielseitig, aber nur auf schöngeistigem Gebiet, und im wesentlichen fand er für seine Biographie alles Biographische vor. Wie schon angedeutet, liegt der Hauptwert seines Werkes in den neuen Beziehungen, womit er Mozart zur Kulturgeschichte einstellt, sowie in seiner poetischen Darstellungsweise. Otto Jahn war der gediegene Gelehrte par excellence, Storck ist der auf allen Gebieten der Kunst sichere und geschmackvolle Schriftsteller.

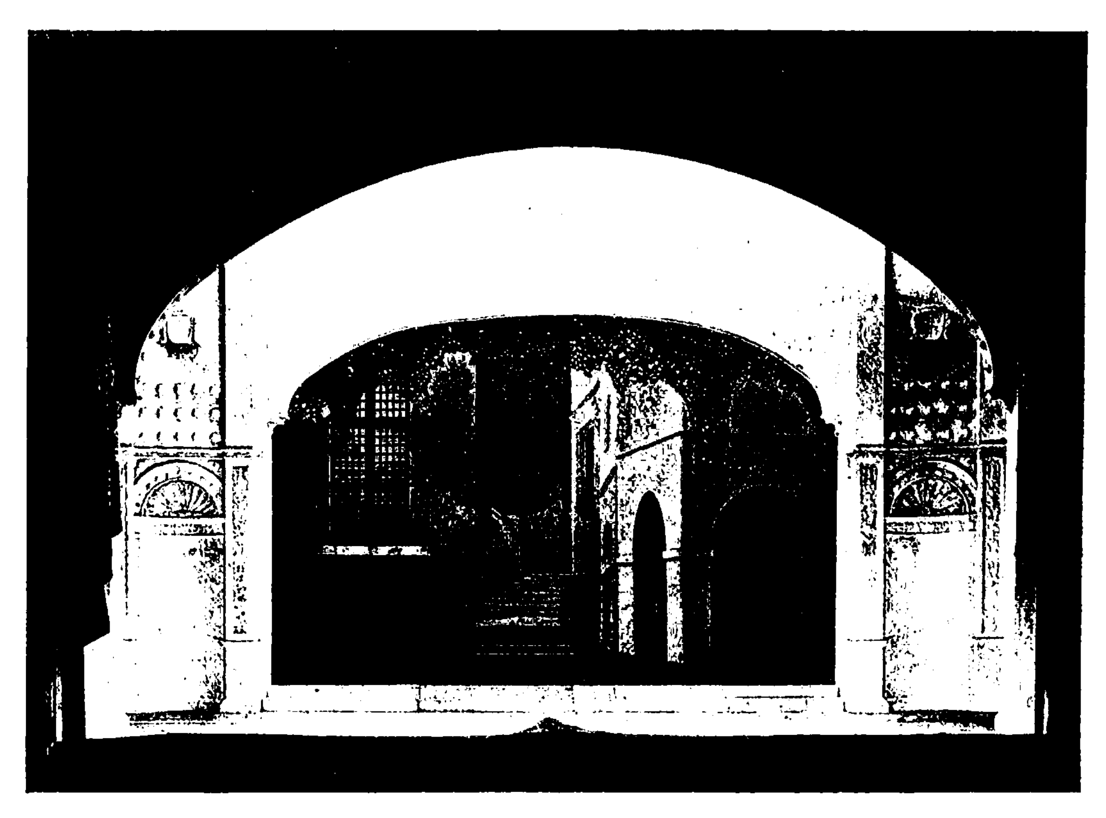
Jahns großartiges Werk ist wesentlich für Musiker und Musikstudierende bestimmt. Storcks neue Biographie wendet sich hauptsächlich an Musikfreunde. Wir wünschen ihr recht viel Leser, denn der Gewinn für sie ist zweifellos groß. Keiner wird das Buch aus der Hand legen, ohne im Geist geläutert und erhoben zu sein durch das Bild, das Storck von dem unvergleichlichen Meister uns darbietet.

Zur Neuinszenierung des Don Juan am Stuttgarter Hoftheater.

An der Stuttgarter Hofoper, die ja unter dem Regime Schillings-Gerhäuser neuerdings wieder schon öfter hat von sich reden machen, hat sich ein Ereignis vollzogen. Wenn es vorerst noch zu wenig Beachtung fand, so liegt das an den besonderen Umständen der schwäbischen Residenz als Kunststadt. Wäre dieser Don Juan wo anders aufgeführt worden, sein Ruf hätte sich längst überall verbreitet. Zweck dieser Zeilen wie der Abbildungen (denen freilich ein Hauptmoment: die Farbe fehlt) ist es nun nicht zuletzt, für diese Tat auf dem Gebiete moderner Inszenierungskunst nach außen hin zu wirken.

Folgen wir zunächst den Ausführungen *Emil Gerhäusers:* Der Don Juan ist nicht nur das lebensvollste, sondern auch das am meisten problematische Werk Mozarts. Problematisch sowohl wegen der heterogenen Elemente des Tragischen und Burlesken, welche Mozarts Genius hier in einer einzigen Weise verwoben hat, als wegen der Technik des Szenenwechsels, wovon Mozart im Don Juan einen rücksichtslosen Gebrauch macht. Es steht heute fest, daß Mozart an der Gestaltung der Dichtung durch *da Ponte* selbst großen Anteil hat. Bei näherem Zusehen ergibt sich auch, daß der scheinbar willkürlichen szenischen Anordnung in einer Reihenfolge wechselnder Schauplätze ein tiefer und zweckbewußter dramatischer Wille zugrunde liegt. Bei einer Neuinszenierung des Don Juan war also das Augenmerk vor allem darauf zu richten, die zweiaktige dramatische Form der Partitur soviel wie irgend möglich zu wahren. Die Münchner Einrichtung auf der Drehbühne hat keine eigentliche Lösung gebracht, und es hieß nur die Blicke hievon ablenken, wenn man mit ihr die Frage in den Vordergrund zu schieben suchte, ob der Don Juan eine tragische Oper oder der Don Giovanni ein „dramma giocoso“ sei.

Es wäre ein vergebliches Beginnen, zu versuchen einem Kunstwerk 122 Jahre nach seiner Entstehung einen neuen Stil nach einem künstlerischen Prinzip aufpfropfen zu wollen. Der Stil wird mit ihm geboren, und ist in ihm enthalten. Mit der Stuttgarter Neuinszenierung des Don Juan sollten keinerlei prinzipielle Fragen gelöst werden, wie sie etwa im Münchner Künstlertheater angestrebt wurden; wohl aber sollte versucht werden, auf der vielgeschmähten Illusionsbühne unter Benützung aller Möglichkeiten und Errungenschaften der Bühnentechnik durch die Auslese eines künstlerischen Geschmackes eine Steigerung der künstlerischen Wirkung zu erreichen, um die Stärke und Größe der dramatischen Erscheinungen im Bilde so eindrucksvoll wie möglich hervortreten zu lassen. Die Kraft der malerischen Anschauung sollte sich dem Sinne und Zwecke des dramatischen Vorgangs anpassen, ihm plastische Formen, Stimmung und Farbe verleihen, kurz, sich dem Kunstwerk und dem Genius Mozarts unterordnen und nicht den Versuch machen, neben dem Drama auf



Straße mit Elviras Balkon (Ständchen). II. Akt, 1. Szene. Entworfen von Professor B. Pankok. (Hofphotograph Hildenbrand, Stuttgart.)

selbständige Wirkungen im Bereiche des Malerischen auszugehen. Dies verlangte schon, abgesehen von allen anderen Erwägungen ästhetischer Kultur, der Respekt vor dem Genie Mozarts.

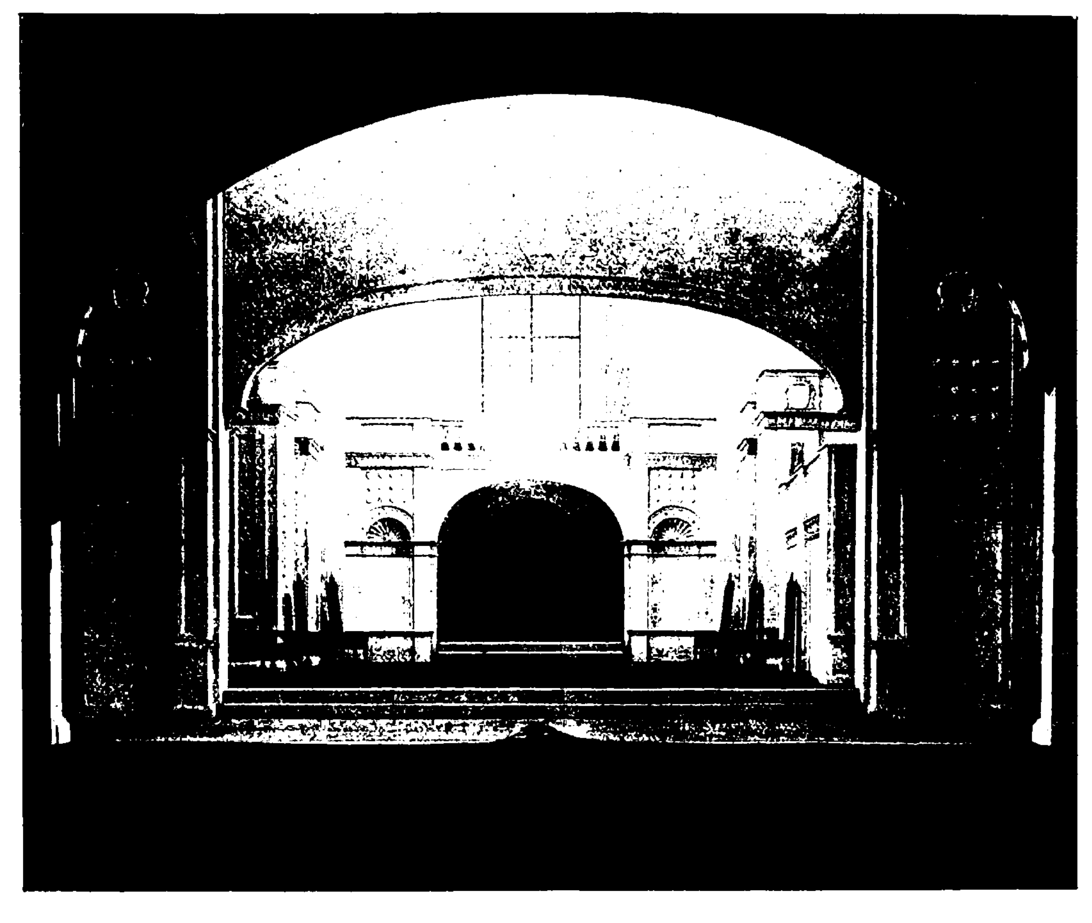
Aus dieser Anschauung heraus schuf *Bernhard Pankok* in steter Fühlung und verständniswilligem Zusammenarbeiten mit dem Regisseur den äußeren Rahmen der Inszenierung: nicht einen indifferenten zeitlosen, stilisierenden, sondern einen charakteristischen und historischen Rahmen, der etwa der Kunstepoche des *Velasquez* entspricht, also derjenigen Zeit, in der die Sage von Duan Joan Tenorio ihre erste bekannte künstlerische Bearbeitung erfahren hat.

Die dreifache Gliederung der Bühne in Vorder-, Mittel- und Hinterbühne ergab sich aus der Partitur des Meisters von selbst. Im Finale des 1. Aktes läßt Mozart im Festsaale Don Juans drei getrennte Orchester in verschiedenem Rhythmus (3/4, 2/4, 3/8) und in selbständiger Weise spielen. Diesen verschiedenen Rhythmen entsprechen verschiedene Tänze. Während Don Juan mit Zerline, und Donna Anna mit Oktavio sich nach der Partitur im zierlich gemessenen Menuettschritte (3/4) wiegen, tanzt das geladene Volk eine bäuerische Allemande (2/4) und die Domestiken, mit ihnen auch Leporello und Masetto im Dreiachteltakt einen schnellen Dreher in wirbelnder Bewegung („la Taitsch"). Hieraus erhellt, daß zu einer genauen Ausführung der Vorschriften der Partitur ein dreifach gegliederter Raum notwendig ist.

Wir erhöhten die Mittelbühne zwei Stufen über das Proszenium, und die Hinterbühne, welche wesentlich kleiner gehalten werden konnte, um weitere zwei Stufen über die Mittelbühne. Indem wir dann die Mittelbühne als den hauptsächlichsten Schauplatz der illusionistischen Wirkung ausbauten, gewannen wir in der Vorderbühne durch deren architektonisch charakteristischen Rahmen ein neutrales Proszenium für die Weiterführung der Handlung, das uns gestattete, beim Abschluß von der Mittelbühne durch einen Prospekt oder einen schwarzen Vorhang, dahinter die notwendigen Verwandlungen für die folgenden Szenen auszuführen. Auf diese Weise kann die szenische Reihenfolge des ganzen ersten Aktes völlig geschlossen bewahrt werden, während im zweiten Akte nur nach der Friedhofszene, die jäh abbricht, eine kleine Cäsur im Fortgang des Aktes notwendig wird, um für die Arie der Donna Anna auf der Vorderbühne einen intimeren Raum zu schaffen. —

Gegenüber der Sorge um die Bewahrung der zweiaktigen dramatischen Form ist für uns die Frage, ob tragische Oper oder „heiteres Drama" bei der Inszenierung fast völlig in den Hintergrund getreten. Mozarts Genius steht hier auf einer Höhe, von der ihm das Tragische und Burleske nur gleiche Mittel zur dramatischen Wirkung sind. Alle burlesken Szenen dienen stets nur dazu, den Uebermut „der sinnlich erotischen Genialität" (Kierkegaard) zu illustrieren, welche in Don Juan verkörpert ist und ihn in Konflikte mit der Welt bringt; wo diese Konflikte niedriger Art sind, gestalten sie sich kraft seiner Souveränität burlesk; wo Don Juan seine Natur gegen die ethischen Werte des Christentums zu behaupten sucht, wird der Konflikt tragisch. Die Beibehaltung des Epiloges in unserer Aufführung entspringt der Anschauung, daß die Idee der sinnlich-erotischen Genialität nie aus einer heidnisch-dionysischen, sondern nur aus dem Gegensatze zu der christlich-asketischen Weltanschauung geboren werden konnte. Ist es Aufgabe des Dramas, den Untergang der Persönlichkeit Don Juans im Kampf mit dieser Macht darzustellen, so ist es dramatisch richtig, im musikalischen Ausklang den Sieg dieser Idee zu zeigen.

In der letzten großen Szene des 2. Aktes haben wir entsprechend dem in Berlin gefundenen und nun wohl als einwandfrei anerkannten Bruchstücke einer Uebersetzung Mozarts, worin die Worte: ‚mi voglio divertir' frei mit der Wendung verdeutscht sind „laß die Mädchen auch herein!" (cfr. „Kunstwart" Sept. 1909) den Auftritt von Tänzerinnen eingeführt, die zu den von der Hauskapelle gespielten Stücken (nach der Anweisung jenes Bruckstückes von des Meisters Hand) tanzen. Hingegen konnten den allgemein üblichen beiden „Gesellschafts-



Festsaal. Finale des I. Aktes. (Hier sieht man die Dreiteilung der Bühne am deutlichsten. Hinten und rechts und links auf den Galerien die drei Orchester.) Entworfen von Professor B. Pankok. (Hofphotograph Hildenbrand, Stuttgart.)

damen" an Don Juans Tafel ihre wenig dankbaren Rollen entzogen werden.

* * *

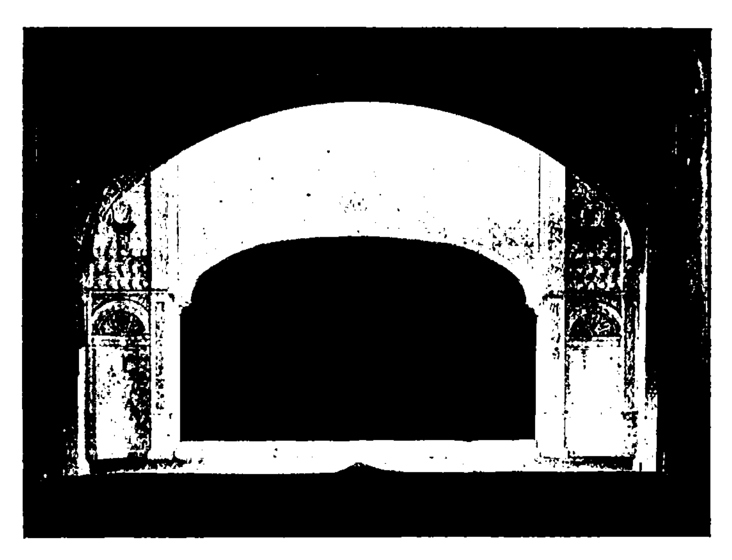
Was Emil Gerhäuser hier anführt, hat die Probe aufs Exempel, die Aufführung selber, bestätigt. Zunächst sei ausdrücklich betont, daß es sich bei der Stuttgarter Don Juan-Inszenierung nicht um ein Experimentieren ins Ungewisse, um die Erprobung von „idealen" Forderungen handelt: dies künstlerische Unternehmen wuchs aus realem Boden. Auf den Brettern, die bisher die Welt bedeuteten, auf der gewöhnlichen Repertoirebühne, baute sich die neue Gestaltung auf. Hier haben sich in Oberregisseur *Gerhäuser* und Professor *Pankok* zwei Männer gefunden, die jeder für sich den Künstler mit dem Praktiker verbinden. Gerhäuser, der langjährige, in Mottls Schule großgewordene Heldentenor, der ferner die Bayreuther Lehre durchgemacht, hat sich auch als Regisseur in seinem Stuttgarter Wirkungskreis glänzend bewährt. Der Maler Pankok hat als Kunstgewerbler praktische, technische Erfahrungen; auch in mechanischen Dingen ist er bewandert, so daß seine Pläne von vornherein so gedacht und angelegt waren, daß die Sache klappen mußte. Man ging von dem richtigen Standpunkte aus, daß die agierenden Personen auf der Szene nicht so direkt aus dem Rahmen ihrer Umgebung fallen dürfen, wie wir das sonst täglich zu sehen bekommen. Zwischen der Plastik des Darstellers und der Plastik der Dekorationen zu vermitteln, war die Absicht, die zweifellos erreicht worden ist. Eine natürliche Folge davon war, nun auch die Kostüme mit der Dekoration in künstlerisch einheitlichen Zusammenklang zu bringen. Eine Farbenharmonie wurde erstrebt, jeder Farbton genau überlegt, nicht bloß für die Wirkung des einzelnen Moments, sondern gleichzeitig für die ganze Handlung.

Einige allgemeine Eindrücke von der Aufführung mögen dem Leser das in vorstehenden Zeilen und in unseren Bildern Gegebene ergänzen. Zunächst hat sich Gerhäusers Dreiteilung der Bühne unzweifelhaft bewährt. Wohl neu und verschieden von der Shakespearebühne Perfalls (die zweiteilig ist mit indifferentem Proszenium) hat sie doch gewisse Berührungspunkte damit. Das ist hochinteressant, denn das Bedürfnis nach solcher Szene zeigt uns den Dramatiker Mozart mit Shakespeare verwandt. Das Unglück aller Inszenierungen des „Don Juan" war bisher der häufige Szenenwechsel, der das Drama geradezu umbrachte. Heut habt ihr's erlebt! Dies vielgestaltige, sprühende, hinreißende Drama, Komödie und Tragödie zugleich, das Leben selber! Schlag auf Schlag folgten die Verwandlungen, der Eindruck dieses „Don Juan" war verblüffend, wir haben ihn hier so gesehen, wie ihn Mozart — szenisch — gefühlt haben mußte, als er ihn schuf. Die Idee des Dramas trat hervor in ihrer ganzen Bedeutung. Pankoks bildnerischer Rahmen zeigt, wie oben erwähnt, die Zeit des *Velasquez*. Es ist bestritten worden, daß diese Epoche zur Musik passe. Meines Erachtens paßt sie sehr wohl, denn Mozarts „Don Juan" trägt monumentalen Charakter und diesem entspricht der Stil jener Zeit. Mozart ist gewiß, wie jeder echte Künstler, ein Kind seiner Zeit; aber als Genie im wahren Sinne auch wieder „unzeitgemäß". Sein „Don Juan" ist in der Hauptsache kein Rokoko. Allein der Anfang der Ouvertüre! Außerdem spricht das historische Moment für Velasquez, da, wie die Regie auch bereits hervorhob, die Sage damals die erste künstlerische Fassung fand. Aus dieser Zeit heraus ist sie entstanden, hat sie den Lebensodem empfangen. Was ist natürlicher, als ihr diesen historischen Rahmen wiederzugeben? Und Mozarts Musik ist wiederum aus dem Geiste der Dichtung geboren. Das alles zugegeben, muß Pankoks Schöpfung in Dekoration und Kostüm den größten Beifall finden. Und wie ist das einzelne für sich und im Verhältnis zum Ganzen durchgeführt! Welche prächtigen Farbenstimmungen, welcher Zusammenklang der Farben, wie entzückend fürs Auge und wie charakteristisch für die Szene. Das Phantastische der Handlung tritt gleichfalls wundervoll in die Erscheinung. Die Kostüme sind jedes einzelne auserlesen, ihre Zusammen-



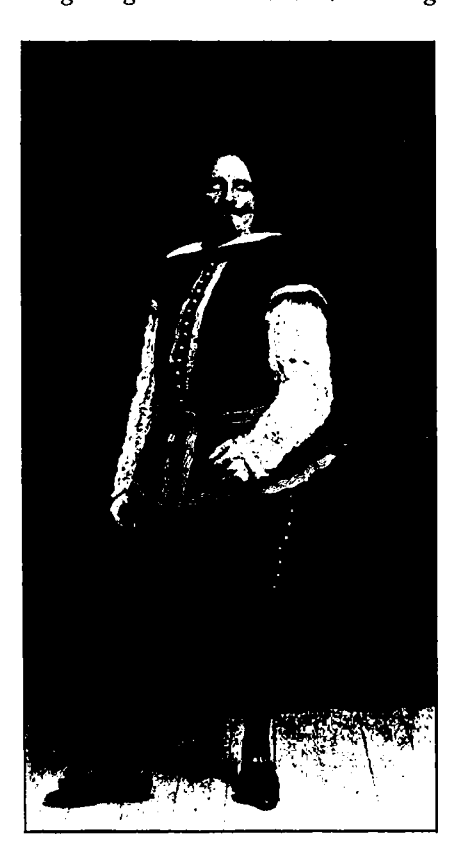
Bankettsaal. II. Akt, Schlußszene. Entworfen von Professor B. Pankok. (Hofphotograph Hildenbrand, Stuttgart.)

wirkung und ihre Kontraste von intensiver Wirkung. Und wie plastisch heben sich die Gestalten z. B. vom schwarzen Vorhang der Mittelbühne ab! Schönheit, Geschmack, Charakter vereinigen sich in dieser Inszenierung



Das Proszenium bei geschlossenem schwarzem Vorhang.

zu einem Ganzen, das nicht bloß an sich von stärkster Wirkung ist, sondern, wie dem Drama, auch der Musik Mozarts den prächtigsten Rahmen gibt. In dieser Farbensymphonie leuchten die Töne und Harmonien des Mozartschen Genius noch stärker; hier, wo zum Künstler als Schöpfer der Tragödie die Künstler traten, die auf realem Boden der Bühne und ihrer Forderungen ihm die sinnvolle Umgebung schufen. Das im Verhältnis zum Ohr oft stiefmütterlich behandelte Auge des Zuschauers kommt hier zu seinem Recht. Und nicht vergessen sei, die gelungene räumliche Einteilung der neuen Szene wie auch die geschaffenen Anpassungsmöglichkeiten für die Darsteller zur Szene, zur Dekoration. Es war überraschend, zu sehen, wie schnell sie sich daran gewöhnt haben, wie ihnen die Szene einen Halt gab, dadurch daß die falschen Perspektiven beseitigt waren. Alle Faktoren halfen zum künstlerischen Gesamteindruck zusammen. Auch eine neue Uebersetzung von *Ernst Heinemann* lag der Neueinstudierung zu Grunde. Dieser Uebersetzung, die übrigens schon in Mannheim, Hannover und am Sternschen Konservatorium in Berlin die Feuerprobe bestanden, ist mehr als ein Vorzug vor anderen nachzusagen. Vielleicht hätte Heinemann in der Pietät gegen die „geflügelten Worte" hier und da noch weiter gehen können; aber sein Bestreben, nicht willkürlich anderes an die Stelle des guten Alten zu setzen, wo es nicht unbedingt nötig war, spricht sehr



DON JUAN (NEUDÖRFFER).
Straßenkostüm, ohne Kopfbedeckung.

für seine Bearbeitung. Vor allem ist Sinn und Verstand in dem Ganzen, die Sprache von Albernheiten und Mißverständnissen gereinigt; die Rezitative fließen leicht dahin. Und der Text ist, soviel man nach dem ersten Male urteilen kann, der Musik geschickt angepaßt. Herrn Heinemann ist beizustimmen, wenn er wünscht, daß man sich nun endlich mal auf einen „Don Juan"-Text an den deutschen Bühnen einige. Die eine Arie des Oktavio (Tränen vom Freunde getrocknet) ist gestrichen, die eine der Elvira richtigerweise wie von Mozart selbst in der Wiener Aufführung als conclusio dramatica in den zweiten Akt verlegt. Das Finale des ersten Aktes natürlich ohne Chor.

Geblieben ist der „Epilog" (Schlußsextett nach Don Juans Ende). Gerhäuser hat oben die Gründe dafür angeführt. Sie haben zweifellos Berechtigung, trotzdem ist der Epilog dramatisch überflüssig. Denn der Untergang Don Juans im Kampf gegen andere Weltanschauungen wird ja doch schon in der Komthurszene viel eindringlicher geschildert, als es in Worten hinterher gesagt werden kann. Vor allem andern aber schwebt mir die Idee *Amadeus Hoffmanns* vor, der den Geist dieser Musik hellsehend erkannte. Don Juan und Donna Anna haben sich in jener verhängnisvollen Nacht im Liebessturme zweier zueinander gehörender Naturen bereits gefunden. Dann wäre der Donna Benehmen im Epilog jedoch unmöglich. Aber Hoffmann verteidigt trotzdem den Epilog, wobei er zur logischen Rechtfertigung die Worte Annas an Oktavio anzieht: „Warte nur noch ein Jahr." — „Sie wird das Jahr nicht überleben," setzt er wehmütig hinzu. Mir scheint diese Szene doch zu kurz und flüchtig, um solche Tragik zu lösen. Eins allerdings spräche, abgesehen davon, daß Mozart den Epilog geschrieben, außerdem dafür: die neue Szene. Der schwarze Vorhang hat sich über das Vernichtungsbild geschlossen. Die Sechs erscheinen auf dem Proszenium und singen den Epilog zum Publikum: „Und die Moral von der Geschicht." So läßt er sich verteidigen, ja, ist aus der szenischen Neugestaltung heraus bis zu einem gewissen Grade sogar notwendig. —

Die Aufführung selber strebte danach, dem Stile und neugeschaffenen Rahmen gerecht zu werden, wenn auch die Sänger noch nicht alle, oder der einzelne in jeder Hinsicht, den überaus hohen Anforderungen des Dramas an Darstellung und Gesang zu entsprechen vermochten. Don Juan gab *Julius Neudörffer*. Er hat eine imponierende äußere Erscheinung: schlank, groß, geschmeidig die Gestalt, das Auge lebhaft und feurig. Und seine Stimme hat einen eigenartig wehmütigen Unterton. Ein Blick auf unsere nebenstehenden Kostümbilder wird zeigen, daß wir es hier nicht mit dem beliebten „Schwerenöter" zu tun haben. Ein Don Juan, der aus trivialer Sinnlichkeit, aus Leichtsinn ein Frauenherz nach dem andern bräche; der

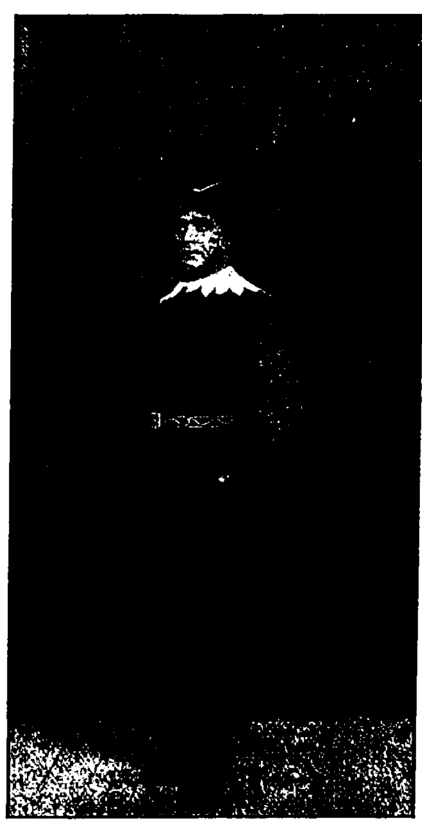


DON JUAN (NEUDÖRFFER).
Straßenkostüm, mit Kopfbedeckung.

leichtlebige Kavalier im lächerlichen Aufputz und den Champagnerkelch in der Hand, ist weiter nichts als gemein; eine Figur, die in die Tragik des Schlusses unmöglich hineinpaßt. Eine zum Typus erhobene dichterische Gestalt ist jedoch eine Art Heiligenbild, dem der Mensch aus Juan ein Bruder des Atlas: „eine ganze Welt von Liebe muß er tragen". In ihm verkörpert sich die Liebe des Mannes, die Sehnsucht des Geschlechtes findet hier ihren höchsten Ausdruck. Ein dämonischer Zwang treibt ihn von Erfüllung zu Erfüllung, einem unentrinnbaren Fatum



LEPORELLO (WIEDEMANN).



DON OKTAVIO (MÜLLER).



DER KOMTHUR (HOLM).



DONNA ELVIRA (WALSCH).



MASETTO und ZERLINE (SWOBODA, HEINEFETTER).



DONNA ANNA (IRACEMA-BRÜGELMANN).

seinem Eignen heraus Gaben bringt, es nach seiner Individualität zu deuten sucht. Don Juan — Faust! Die Dichter aller Zeiten und Kulturvölker haben den Don Juan-Stoff benutzt, auch die Komponisten hat er stets angezogen, von Gluck bis hinauf zu Richard Strauß. Für mein Gefühl, das aus Hoffmann Nahrung sog, ist Don ist er verfallen. So haben ihn Sage und Dichtung auch als den Schönsten, Kräftigsten, Mutigsten ausgestattet, so hat ihn Mozart geschildert, und das Burleske dient wie bei Shakespeare nur zur Kontrastwirkung, um die Tragik dieses Menschheitstypus mehr hervorzuheben, mehr zu vertiefen. Kein lächerlich Trotziger, kein Sünder: einer der sein

Schicksal erfüllen muß und kann ruft dem Vertreter des gesellschaftlich-moralischen Gerichtes, dem Komthur sein „Nein" entgegen und — stirbt. Unser Darsteller hat etwas von diesem Don Juan, er hat wie gesagt den leise wehmütigen Ton, der ihm nicht fehlen darf; auch ein Teil dämonischer Brutalität, die faszinierend wirken könnte; leider fehlt ihm für manches aber der stimmliche Glanz. Und vor allem sind Neudörffers Leistungen nicht gleichmäßig. Er hat mehr „schlechte Tage" als er es für das künstlerische Niveau unseres Repertoires verantworten kann. — Den Gesangstil traf am besten die vortreffliche Jugendlich-dramatische (!) Frau *Iracema-Brügelmann* als Donna Anna. (Wir brachten ihr Bild in No. 24 des vorigen Jahrgangs.) Die zweite Jugendlich-dramatische Frl. *Walsch* sang an Stelle der Koloratursängerin die Donna Elvira, und zwar recht gut. In der Erscheinung war sie vorzüglich. Auch die Elvira darf nicht zu alt sein. Und da unsere Hochdramatischen, die Brünnhilden und Isolden, gewöhnlich auch nicht Mozart-Sängerinnen ersten Ranges sind, so empfiehlt es sich, jugendliche Stimmen heranzuziehen. Je mehr Jugend in Don Juan desto begreiflicher erscheinen alle Vorgänge, während eine Donna Anna oder gar Elvira im „reiferen" Alter leicht peinliche Eindrücke hervorrufen. *Ludwig Wiedemann* brachte als stimmbegabter Leporello vortreffliche Einzelheiten. Unser neuer sehr begabter Baritonist *Swoboda* gab einen vorzüglichen Masetto — er könnte vielleicht später einen Don Juan abgeben —, Frl. *Heinefetter* ein anmutiges Zerlinchen. Der Komthur war durch Herrn *Holm* gut, der unglückselige *Oktavio* durch *Peter Müller* angemessen besetzt. *Max Schillings*, der an der neuen Inszenierung als Dritter im Bunde sein Anteil hat, brachte die Partitur im Geiste des „Musikdramas" zum Erklingen. Das war freilich kein Rokoko, aber der monumentale Charakter des Werkes, den die Inszenierung gab, erklang da in feuriger Nachempfindung. So trug die Aufführung in allem den Charakter der Einheitlichkeit und Eindringlichkeit. Vorzüglich machte sich die Begleitung der Rezitative auf dem Cembalo (nicht Spinett), das Hofrat Klinckerfuß in Stuttgart zur Verfügung gestellt hatte. Das Publikum war überrascht und entzückt. Es spendete langanhaltenden Beifall und rief Schillings und Gerhäuser vor die Rampe.

Die Aufführung des Don Juan in der neuen Inszenierung ist ein Ehrentag in der Stuttgarter Operngeschichte. Sie muß ein Merkstein werden in der Operngeschichte überhaupt. Denn es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der Don Juan nur auf diese oder doch der hiesigen Aufführung ähnliche Weise inszeniert werden kann. Und wer ihn gesehen hat, wird nach der früheren Inszenierung kein Verlangen mehr haben. Es ist nicht nur Pflicht der Bühnen, es liegt auch in ihrem eigenen Interesse, dem Stuttgarter Vorbilde zu folgen, und zwar bald. **O. K.**

Altdeutsche Weihnachtslieder.

Von FRITZ ERCKMANN (Alzey).

VIELE Jahrhunderte sind über die Weihnachtslieder hinweggebraust. Sie haben standgehalten und klingen noch ebenso frisch aus dem Munde der Menschen, wie vor hundert und mehr Jahren. Ist es die Assoziation mit dem für den Christen so schönen Weihnachtsfest, oder besitzen die Lieder etwas, was ihnen einen über das Weihnachtsfest hinausgehenden Wert verleiht?

Weihnachten, die heilige, geweihte Nacht, war anfangs in der christlichen Kirche kein Fest, doch soll es zu Antiochien schon im zweiten Jahrhundert, in der morgenländischen Kirche im allgemeinen seit dem vierten, in der abendländischen dann seit dem fünften Jahrhundert gefeiert worden sein. Die Bestimmungen der römisch-katholischen Kirche betreffs des Datums wurden im Orient nur allmählich angenommen, bis es durch eine Verfügung des Kaisers *Justinianus* von dem Epiphaniasfest, dem großen oder hohen Neujahr (6. Januar), getrennt und in allen Kirchen auf den 25. Dezember gelegt wurde.

Christliche und heidnische Gebräuche berühren sich zu dieser Zeit. Es ist die Zeit der Wintersonnenwende, in der das Jahr seinen Ring beendet; der Tag, den uralte Lehren aller Völker als die Wiedergeburt der Erde mit Frühlingsbildern bezeichnen. Die *Chinesen* feiern am 25. Dezember die Geburt Buddhas, des Sohnes der Maya, die *Perser* die Geburt des Mithras. Zahlreiche *indische* Stämme halten am Ende des Monats religiöse Feste ab. Die *Druiden* halten das Fest des Nolagh; die *Griechen* feierten die Geburt der Demeter (Ceres), des Dionysos (Bacchus) und Herakles (Herkules), die *Aegypter* die des Horus, des Sohnes von Isis, die *Mexikaner* das Fest des Capacrame, die *Römer* „natalis solis invicta" und die *Skandinavier* das Yulfest zu Ehren der Freya. Aus diesen Festen haben die Christen zur Feier der Geburt des Heilandes Jesu Christi eine Reihe von Gebräuchen herübergenommen und mit dem Weihnachtsfest, des Christen fröhlichste Zeit, verschmolzen. Was das Christentum neu hinzugebracht hat und was dem Fest die eigentliche Weihe gibt, sind die Weihnachtslieder.

Die Frage nach der Entstehungszeit der Weihnachtslieder ist schwer zu beantworten. Die katholische Kirche besaß schon frühe einen reichen Schatz griechischer und lateinischer Lobgesänge. In griechischer Sprache haben wir die erhabenen Laute, in denen das „Ehre sei Gott in der Höhe" erklingt, die Erweiterung des Lobgesanges der himmlischen Heerscharen aus Lukas 2, und in lateinischer Sprache, die für das deutsche wie für das Kirchenlied aller Zungen und Zeiten von der größten Bedeutung ist, wurde sowohl in der alten Kirche bis um das Jahr 600, wie auch in der Kirche des Mittelalters die christliche Dichtung nach Inhalt und Form in staunenswerter Weise gepflegt und durchgebildet[1]. *Karl der Große*, der eigentlich viel für das deutsche Volkstum getan hat, wie auch der Apostel *Bonifazius* haben diese Vorzugsstellung des Lateinischen und die Hervorhebung römischen Gottesdienstcharakters herbeigeführt. Aber schon bald nach Karls Tode regte sich das Verlangen in dem Volke, sich am kirchlichen Gesange in deutscher Sprache zu beteiligen.

Die beiden deutschen Heldengedichte, der sächsische *Heliand* und der fränkische *Krist* liefern Beweise dafür. *Otfrid von Weißenburg*, der Dichter des Krist, sagt:

„thaz wir Kriste sungun
in unsara zungun."

Zu einem eigentlichen deutschen Gemeindegesang kam es nun zunächst nicht, und die lateinischen Lieder blühten nach wie vor. Der Strophenbau dieser Gesänge ist knapp und originell. Die lateinische Sprache verfügt über Schmiegsamkeit sowohl wie über volltönende Vokale. War sie auch dem gemeinen Volk nicht verständlich, so löste sie doch helles Entzücken aus, wenn das Weihnachtslied erschallte:

Puer natus in Bethlehem,
Alle — Alleluja,
unde gaudet Jerusalem,
Alle — Alleluja.

In Dutzenden solcher Strophen wurde die ganze Geschichte der Geburt Christi bis zur Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande zu charakteristischen Melodien gesungen, und man kann es verstehen, daß die Singelust des christlichen Volkes bedeutend angeregt wurde, wenn das dramatische Element den Vortrag etwas belebte, indem verschiedene Sängergruppen abwechselnd Strophe um Strophe sangen.

Unter den zahlreichen lateinischen Hymnen, von denen *Ulysse Chevalier* bis zum Jahre 1897 über 22 000 namhaft macht und zu denen fortwährend neu aufgefundene Schätze

[1] Siehe: *Nelle*, Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes S. 7 usw. (Hamburg 1909.)

treten, gibt es merkwürdigerweise nur eine geringe Zahl, die sich auf die Geburt Jesu beziehen. Der Weihnachtshymnus „Veni redemptor gentium" von dem erleuchteten Kirchenvater *Ambrosius*, Bischof von Mailand (333—397), dessen herrliche Lobgesänge schon lange vor der Reformation ins Deutsche übertragen worden sind, wurde von *Luther* wie auch von *Johann Franck* (1677), dem Bürgermeister von Guben in der Lausitz und einem der reichsten und kühnsten Geister unter den geistlichen Dichtern, in deutschem Gewand herausgegeben.

Das Luthersche Adventslied beginnt:

„Nun komm, der Heiden Heiland" —

und das von Franck:

„Komm, Heidenheiland, Lösegeld."

Auch das lateinische Weihnachtslied des *Coelius Sedulius* aus dem fünften Jahrhundert: „A solis ortus cardine" hat Martin Luther in dem Liede übermittelt:

„Christum wir soll loben schon (schön),
Der reinen Magd Marien Sohn."

Aus späteren Zeiten haben sich viele lateinische Weihnachtslieder, deren Verfasser zum Teil unbekannt sind, in volkstümlichen Uebertragungen erhalten. Dazu gehört das aus dem vierzehnten Jahrhundert stammende Lied Quem pastores laudavere, das der Wolfenbütteler Kapellmeister *Michael Prätorius* (1571—1621) unter dem Titel „Den die Hirten lobten sehre" ins Deutsche übersetzte. Dieses Lied, das bei dem Volk unter dem Titel „Quempas" bekannt ist, wurde in der Weise in der evangelischen Kirche ein- und aufgeführt, daß verschiedene Knabenchöre abwechselnd den lateinischen und den deutschen Text sangen.

In manchen Gegenden ertönt es auch am Weihnachtsabend von Knabenstimmen vom Turme herab. Ferner sei noch der beiden Lieder „Dies est laetitiae" und „Jesus Christus nostra salus" erwähnt, die in den deutschen Uebersetzungen „Der Tag, der ist so freudenreich" und „Jesus Christus unser Heiland" sehr volkstümlich geworden sind. — Von anderen ähnlichen Liedern, die sich zum Teil großer Beliebtheit erfreuten, muß hier Abstand genommen werden.

Wo und **wann** hat man die ersten Weihnachtslieder gesungen?

Sehr wahrscheinlich fällt die Entstehungszeit der in der Muttersprache gesungenen Weihnachtslieder in das zehnte und elfte Jahrhundert. Zwei mächtige Strömungen mögen der Anstoß gewesen sein. Einmal wurde beim Volk, das keinen aktiven Teil am Gottesdienst nahm, der Wunsch laut, sich selber wenigstens am Gesange zu beteiligen. Denn bisher durfte die Gemeinde nur in das Kyrie eleison mit einstimmen. Es war der Ruf, der sich aber auch bei außerordentlichen Vorkommnissen anbringen ließ, wie bei Leichenbegängnissen, beim Empfang großer Würdenträger, bei Umzügen, Bittgängen, so auch vor der Schlacht. Wir lesen z. B. im „Ludwigslied" bei der Beschreibung der Schlacht zwischen Ludwig III. und den Normannen im Jahre 881: „Der König ritt mutig, sang ein Lied heilig, und allesammen sungen: Kyrie eleison! Sang war ausgesungen, Kampf ward begonnen." Hier haben wir nun die erste Anregung zum geistlichen Volkslied in **deutscher** Sprache. Da weiter das Volk darauf bestand, bei den Prozessionen deutsche Lieder zu singen, und da manche Prozessionen von den Kirchen ausgingen und wieder zu ihnen zurückführten, so war bald dem deutschen Lied der Weg in das Gotteshaus geebnet.

Das fröhliche, poesieumflossene Weihnachtsfest gab denn seinerseits die stärkste Veranlassung, den Herzenswunsch der Christen zu verwirklichen; und Weihnachtslieder gehören zu den ersten Gesängen, die in der Kirche in deutscher Sprache gesungen wurden. Eine weitere Erklärung für die Entstehung der Weihnachtslieder ergibt sich aus den **sozialen** Verhältnissen des zehnten Jahrhunderts.

Schwarzseher hatten mit Hinweis auf die sündige und abergläubische Menschenwelt mit solchem Erfolg den Untergang der Erde im Jahre 1000 vorausgesagt, daß sich aller ein großer Schrecken bemächtigte, der in verschiedener Weise Ausdruck fand. Die einen gaben ihr Vermögen, ihr alles, was sie hatten, den Armen und der Kirche, verbargen sich im Gebirge oder pilgerten nach dem heiligen Lande. Andere verbrachten Tage und Nächte in Prasserei und Schlemmerei, bis auch sie keinen Heller mehr besaßen. Kyrie eleison tönte aus Tausenden von angstbeklemmten Kehlen. Da kam das Jahr 1000. Aber nichts geschah. Die Sonne ging auf und ging unter. Der Mond und die Sterne zogen die gewohnten Bahnen. Die Flüsse und Meere blieben in ihren Ufern. Kein Erdbeben, keine Wasserfluten, kein Feuer, keine Blitze bedrohten das Menschengeschlecht — und ein tiefes Atmen der Erlösung ging durch die Welt, die nicht untergegangen war. Da hellten sich die Gesichter auf. Die Klagen verstummten. Die Hoffnung zog in die Herzen ein und lieh der Freude Zunge. Man ließ die Angstlieder beiseite und besann sich auf fröhlichere Klänge. Konnte der Mensch irgend ein Ereignis mit größerer Freude besingen, als die Geburt des Heilandes! — Diese Hypothese kann freilich leider durch keine Beispiele erhärtet und bewiesen werden. —

Das älteste bekannte deutsche Weihnachtslied wurde nun im Jahre 1825 durch den Sammler *Chr. Quix* in einer alten Handschrift entdeckt und in folgender Fassung mitgeteilt[1]:

„Nun siet uns willekommen, hero kerst,
die ihr unser aller hero siet.
Nun siet uns willekomen, lieber hero,
die ihr in den Kirchen schöne stiet.
Kyrieleyson!

Nun ist gott geboren, unser aller trost,
der die hollische phorten mit seinem creutz aufstoes.
Die Mutter hat geheischen Maria,
Wie in allen kersten bucheren geschrieben steht.
Kyrieleyson!

Quix berichtet, daß sich in der Weihnachtsnacht die Herren Schöffen von Aachen in der Gerichtsstube versammelten und sich in die Münsterkirche begaben, wo sie die Chorstühle auf der rechten Seite einnahmen und wo nach dem Evangelium der Schöffenmeister das vorstehende Lied anstimmte, das dann vom Chor weitergesungen wurde. Da der Text, wie er sich in jener Handschrift befand, nicht der Urtext war, hat ihn *Hoffmann v. Fallersleben* in das Altniederdeutsche zurückübersetzt. Die erste Strophe gibt er folgendermaßen wieder:

„Nu sis willekome, herro Crist,
du unser aller herro bist!
Nu sis uns willekomen, lieber herro,
der du in der kirchen stast scono."

Hoffmann hat zugleich festgestellt, daß das Lied in die letzte Hälfte des elften Jahrhunderts gehört.

Als weiter im März 1886 der Domdirigent *Böckeler* in Aachen in einem Evangelarium des Kaisers Otto III. (980 bis 1002) ein Melodiefragment entdeckte, in dem der katholische Kirchenliederforscher *Bäumker* den Anfang der Melodie zu obigem Text erkannte — er vervollständigte sie durch die Verwendung eines aus dem Jahre 1648 stammenden, niederländischen Liedes — sind wir in den Besitz eines urdeutschen, festlichheitern Weihnachtsliedes gekommen, das sich folgendermaßen ausnimmt:



[1] Historische Beschreibung der Münsterkirche und Heiligtumsfahrt in Aachen. (1825, S. 119.)





Außer diesem hat sich von älteren Weihnachtsliedern nur noch ein anderes aus dem zwölften Jahrhundert erhalten. Es beginnt mit den Worten:

„Er ist gewaltig und stark,
der zu Weihnachten geboren ward.
Das ist der heilige Christ.
Ja, lobt ihn alles, das dir ist" —

und schließt mit folgenden Zeilen;

„Jch habe gedienet lange
Leider einem Manne,
der in der Hölle umgaht,
der prüfet meine Missetat,
sein Lohn, der ist böse."

Die Ursache, daß es so wenige, ältere Weihnachtslieder gibt, ist in der Mariolatrie, dem Mariendienst zu suchen. Schon im vierten Jahrhundert hatten schwärmerische Frauen (Philomarianiten) in Arabien die Verehrung der Maria eingeführt. Sie opferten an gewissen Tagen der Maria auf einem Gerüst Kuchen (Kollyrides) und aßen dann alle davon. Diese Verehrung der Mutter Jesu, die sich mit echt südlicher Glut betätigte, fand im zwölften und dreizehnten Jahrhundert weite Verbreitung und beeinflußte die katholischen Weihnachtslieder bis auf den heutigen Tag. Von Heinrich v. Hardegge, der im dreizehnten Jahrhundert lebte, haben wir z. B. eine überschwengliche Lobpreisung der Mutter Jesu, die folgendermaßen anhebt:

„Heut ist der seligreiche Tag, daß Jesus ward geboren
von einer Magd, die er aus all der Welt hat erkoren
Zur Mutter durch ihre Tugend so groß,
daß sie mit Lobe niemand kann voll messen."

Die Marienlieder beschäftigen sich zwar teilweise mit der Person und besonders der Geburt Jesu, aber nur eben als des Sohnes der *Maria*, die die Hauptperson ist; Jesus ist Nebenperson. Die Aussage aber des *Nikolaus Hermann*, daß er außer Marien- und Heiligenliedern in seiner Jugend nichts zu singen bekommen, vom Herrn Christo habe niemand etwas zu singen und zu sagen gewußt, kann nur zum Teil stimmen; denn es gibt, wie wir sehen, Weihnachtslieder, die vor der Reformation erklangen. Freilich war Jesus nur einer von den Heiligen, dessen Verdienst durch die Person seiner Mutter in den Hintergrund gedrückt wurde.

Eines der schönsten *Marienlieder*, das zugleich Weihnachtslied ist, stammt aus dem sechzehnten Jahrhundert und lautet also:



Der Jäger, den ich meine,
der ist uns wol bekannt,
er jagt mit einem engel:
Gabriel ist er genant.

Der engel blies ein hörnlein
es lautet also wol:
„Gegrüßest seistu, Maria!
Du bist der gnaden vol.

Gegrüst seistu, Maria,
du edle jungfraw fein!
Dein leib der sol geberen
ein kleines kindelein.

Dein leib der sol geberen
ein kindlein on alle man,
welchs himel und auch erden
einsmals bezwingen kan."

Maria, die vil reine,
fiel nider auf ire knie,
wan sie bat: „gott von himel!
dein will der gescheh an mir.

Dein wil der sol geschehen
on pein und sonder schmerz."
Da empfieng sie Jesum Christum
in ir jungfreulichs herz.

In katholischen Gesangbüchern steht dieses Adventslied zum erstenmal im Straubinger: „Schöne Christliche Catholische Kirchen-Creutzgeseng vnd Rueff" (1602), aber auch viele evangelische Gesangbücher (Cöln, Paderborn und Speier) aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts haben es aufgenommen. Es gehört zur Gruppe der epischen Weihnachtslieder, deren Wurzeln in die letzten Jahrhunderte vor der Reformation zurückgreifen. In breiter Plastik und erzählender Ausführlichkeit wurde dem gemeinen Volke die Geschichte von der Geburt Jesu mit allen Begleitumständen mundgerecht gemacht. Diese epische Breite hat vor der prägnanten Kürze des *Luther*schen Wortes und Ausdrucks weichen müssen, trotzdem manche köstliche Perle darunter war. Man betrachte z. B. das schöne Lied: „Ein Kindelein so löblich ist uns geboren heute", von dem zwei Strophen hier folgen mögen:

„Die Hirten auf dem Felde warn,
erfuhren neue Märe
wohl von den engelischen Scharn,
wie Christ geboren wäre
ein König aller König groß.
Herodes das gar sehr verdroß,
aus sandt er seine Boten.
Ei wie gar ein falsche List
dacht er wider Jesum Christ:
die Kinder ließ er töten.

Die Hirten wurden freudenvoll,
da sie den Trost empfingen;
ein jeder das Kind sehen wollt,
gen Bethlehem sie gingen.
Jn einer Kripp gewickelt ein
da fanden sie das Kindelein,
wie ihn der Engel saget;
fielen nieder allzugleich,
lobten Gott vom Himmelreich,
der sie so hat begnadet."

Auch das bekannte Weihnachtslied:

„Es ist ein Reis (oder ein Ros) entsprungen"

war ursprünglich ein Marienlied von 23 Strophen, von denen *Michael Prätorius* (1607) in seinen „Musae Sioniae" nur zwei für den evangelischen Gottesdienst verwertete und mit einem herrlichen vierstimmigen Satz herausgab. Von dem schönen herzigen Gedicht, das durch Zusätze lang ausgesponnen ist, mögen die beiden ersten und die beiden letzten Strophen, wie sie sich im Speierschen Gesangbuch (Cöln 1600) befinden, als Beleg dienen.

„Das alt Catholisch Triersch Christ liedlein".



2. Das röslein das ich meine,
davon Isaias sagt,
Ist Maria die reine,
die uns das blümlein bracht;
Aus gottes ewgem rat
hat sie ein kind geboren,
bleibend ein reine Magd.

22. Wir bitten dich von herzen,
du edle königin,
durch deines sones schmerzen:
wann wir faren dahin
aus diesem jamertal,
du wollest uns beleiten
bis an der engel sal!

23. So singn wir alle Amen,
das heißt: nun werd es war,
das wir begern allsamen
o Jesu, hilf uns dar
In deines vaters reich!
drin wollen wir dich loben,
o gott, uns das verleih!

Aus der Ueberschrift des Mainzer Cantuals 165 („das alt Catholisch Triersch Christ liedlein") ergibt sich, daß

es im Bistum Trier heimisch gewesen sein muß, wahrscheinlich aber schon während des ganzen sechzehnten Jahrhunderts in den Bistümern Speier und Mainz bekannt war. Der Mangel an Gesangbüchern vor dem Jahre 1600 ist wohl der Grund, daß es aus den linksrheinischen Diözesen sich nicht weiter in Deutschland ausgebreitet hat. Das Lied hat ein sehr hohes Alter, denn das Cölner Gesangbuch vom Jahre 1625, das 26 Strophen gibt, nennt es: „ein schön andechtig, vraltes Gesang im aduent."

Bezüglich der verschiedenen Lesarten von „Ros" und „Reis" ist folgendes zu bemerken: *Ad. Walasser* (Ein edel Kleinot der Seelen 1568) übersetzt die prophetische Stelle aus Jesaias 11, 1 folgendermaßen: „Es wird aufgehn ein ruth von Jesse vnd ein blum wird aufgehen von seiner wurtzel." *Luther* aber sagt: „Und es wird eine Ruthe aufgehen von dem Stamm Isai und ein Zweig aus seiner Wurzel Frucht bringen." Jahrhundertelang sang nun das Volk von der „Rose", die der Wurzel entsproßte. Es ist poetisch schön, und die Beibehaltung dieses Ausdrucks ist um so gerechtfertigter, als Maria oft mit einer Rose verglichen wird. *C. v. Winterfeld* (ev. K.G. I.) ist der Meinung: „Wie in diesem Marienliede so finden wir auch in anderen die hl. Jungfrau mit einer Rose verglichen, wohl mit Beziehung auf die Stelle im Hohen Lied Salomonis Kap. 2, 1—2, worin die Braut (das Sinnbild der Kirche) als die Blume von Saron, die Rose im Tal, die Rose unter Dornen erschien. In *Dante*s Göttlicher Komödie heißt Maria „die Rose", in der das Wort Fleisch geworden. Und wie diesem Dichter das himmlische Paradies unter dem Bilde einer weißen Rose erschien, so läßt er auch in dem letzten Gesange seiner Dichtung den heil. Bernhard im Gebet Maria von ihr rühmen: „In deinem Schooß entzündet sich die Liebe, durch deren Glut in ewigem Frieden diese Blume uns erblühte." Auch *Böhme*[1] ist der Meinung, daß eine poetische Schönheit fortfallen würde, wollte man, nur um keinen theologischen Verstoß zu machen, Reis lesen. Es handelt sich aber auch um einen naturwissenschaftlichen Verstoß, denn auf einer Wurzel wachsen keine Rosen. Trotzdem und trotz des Eingreifens neuerer Dichter (Uhland) hat poetisches Empfinden an der Rose festgehalten.

(Schluß folgt.)

Pater Abraham a Santa Clara und die Musik.

Zur 200. Wiederkehr seines Todestages.

AM 1. Dezember 1909 waren es 200 Jahre, seit in Wien einer der volkstümlichsten Kanzelredner und Schriftsteller aller Zeiten, der Augustinerpater und kaiserliche Hofprediger Abraham a Santa Clara, zur Ruhe seines Herrn eingegangen ist. Pater Abraham, wie er kurzweg genannt wird, geboren am 2. Juli 1644 zu Kreenheinstetten im badischen Amte Meßkirch, war ein Mann voll Geist, Witz und Humor, der in Wort und Schrift den Leuten aller Stände und Lebensalter ganz gehörig den Text zu lesen wußte und sich in dieser Beziehung füglich den großen Sittenpredigern und Volksschriftstellern des Mittelalters: Bruder Berthold von Regensburg, Geiler von Kaisersberg, Sebastian Brant, Hans Sachs usw., zur Seite stellen darf. Dieser schalkhaft-ernste Pater, an dessen Schriften schon Goethe und Schiller ihre helle Freude hatten (Kapuzinerpredigt im Wallenstein), äußert sich in seiner originellen Weise auch wiederholt über die Musik und ihre Wirkung auf Geist und Gemüt. Einige kurze Proben mögen dies dartun.

In seiner Schrift „Etwas für alle", in der er mit feiner Beobachtungsgabe und tiefer Menschenkenntnis die verschiedenen Stände und Berufe schildert, kommt er u. a. auf den *Musikanten* (worunter er natürlich auch den Musiker und den Komponisten begreift) zu sprechen und ruft einleitend aus: „Sei du mir tausendmal willkommen, meine löbliche, liebliche, künstliche, köstliche, vornehme und angenehme Musica! Andere sind zwar freie Künste, du aber bist eine frei- und fröhliche Kunst; du bist eine Portion vom Himmel, du bist ein Abriß der ewigen Freuden, du bist ein Pflaster für die Melancholei; du bist eine Versöhnung der Gemüter, du bist ein Sporn der Andacht; du bist ein Kleinod der Kirchen, du bist eine Arbeit der Engel; du bist eine Aufenthaltung der Alten, du bist eine Ergötzlichkeit der Jungen.

Der erste, so die Musik erfunden, ist gewesen Jubal, ein Sohn des Lamech, darum noch heutigen Tages das Jubilieren so viel heißt als frohlocken; denn besagter Jubal war eines sehr lustigen und fröhlichen Gemüts, daher er in der Werkstatt seines Bruders Tubalcain, so der erste Schmied gewesen, durch den unterschiedlichen Klang des Hammerschlags die Musik erdacht. Es sind auch einige, die vorgeben, daß die Himmelskreis durch die lieben Engel mit einer sehr lieblichen musikalischen Harmonia bewegt werden."

Dann führt er eine Reihe Bibelstellen an, die von der Macht der Töne handeln, erinnert an das Lob- und Danklied, welches die Kinder Israels nach dem Durchzuge durchs rote Meer sangen, an den königlichen Sänger David und seine herrlichen Psalmen, an die drei Jünglinge im Feuerofen, die inmitten der Flammen und Gluten Jubellieder anstimmten, an den himmlischen Gesang der Engel auf Bethlehems Fluren, an berühmte Musiker der alten und neuen Zeit usw., und gedenkt schließlich in seiner derbwitzigen, mit zahlreichen Wortspielen gespickten Sprache, die freilich dem Geschmacke unserer Tage nicht mehr in allen Teilen zusagt, auch des sprichwörtlichen Durstes der Musikanten, indem er bemerkt: „Daß zuweilen die Herren Musikanten eine Stimm haben wie die Hirten, wenn sie durch ein Kühhorn blasen, ist kein so großes Wunder, denn sie durch das übermäßige Saufen, durch den öfteren cantharus (Humpen) einen catarrhus (Katarrh) bekommen, denn cantharus und cantus (Saufen und Singen) sich gar nicht können vergleichen. So wissen etliche aus diesen Leuten nie weniger Pausen zu machen als im Saufen, darum manche nicht so viel Noten haben in ihren Partibus als Nota Bene bei dem Kellner, und will schier glauben, daß zuweilen ihre Suspir (Pausen zum Atemholen, hier zugleich Anspielung auf Seufzer) mehr trachten nach dem Cellarium (Wein- oder Bierkeller) als nach dem Coelum (Himmel)." Endlich wird unser Sittenprediger wieder etwas besänftigt und fährt fort: „Doch aber sind nicht alle ejusdem tenoris (von derselben Art), ob sie schon einen Tenor singen, denn nach des Plinius Aussag ein Musikant mit Namen Xenophilus hundertundfünf Jahr ohne einige Krankheit erreicht. Dieser muß zweifelsohne einen mäßigen Wandel geführt haben. So sind noch sehr viel andere stattliche Musici in der Welt, die in allweg zu loben und zu lieben, auch eines so tugendhaften Wandels, daß man nichts als Gutes von ihnen singen und sagen kann." Und nun fühlt sich P. Abraham sogar poetisch angehaucht und schließt sein Kapitel mit den Versen:

Mein Herz ist, Herr, in deiner Hand,
Mach fest so manches Gnadenband
Und stimm es dir recht zu gefallen:
Berührest du es dann zur Prob:
So soll ein Lied von deinem Lob
Bei scharfen Kreuzestrillern schallen.

Kühn, aber in sprachlicher Hinsicht nicht übel gelungen ist der Versuch des Wiener Hofpredigers, die musikalischen Noten aus einzelnen Stellen der Passionsgeschichte herauszulesen, wie dies unter der Ueberschrift „Die Liebe, eine Lehrmeisterin der Musik" folgendermaßen geschieht: „Der weise Seneca will, daß sogar die Lieb eine Musik kenne. Amor, sagt er, musicam docet (Die Liebe lehrt die Musik). In der Musik werden 6 Noten gezählt: Ut, re, mi, fa, sol, la.

[1] Altdeutsches Liederbuch S. 622.

Diese Noten hat auch ebenfalls unser süßester Heiland einst gelehrt; dieser sang das Ut damalen, als er in dem Garten Blut geschwitzt. Sudor ejus u t guttae sanguinis, decurrentis in terram. (Lukas 22, 44: Und der Schweiß ward wie [lat. u t] Tropfen auf die Erde herabrinnenden Blutes.) Das Re sang er damalen, wie von ihm die meineidigen Jünger geflohen. (Matth. 26, 56: Da verließen ihn [r e licto eo] alle Jünger und entflohen.) Das M i sang er damalen, als die boshaften Juden den mörderischen Barabbas begehrten frei zu lassen, Jesum aber, als die Unschuld, zu kreuzigen. Di m i tte nobis Barabbam. (Luk. 23, 18: Gib uns den Barabbas frei [di m i tte])! Das Fa sang er, da er schon auf dem Kreuzbaum vor seine Feind gebeten mit diesen Worten: Pater dimitte illis, non enim sciunt, quid f a ciunt. (Luk. 23, 34: Vater! vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun [f a ciunt])! Ist also Christus fast einer Lauten gleich gewesen, wo seine allerheiligsten Adern und Nerven, auf dem Kreuzholz ausgespannt, den lieblichsten Ton von sich gegeben. Wo bleibt nun die fünfte Noten, das Sol? Dieses Sol wurde verstanden durch die Sonne, die herrliche Weltampel, welche durch den Tod Christi verdunkelt worden — s o l obscuratus est. (Luk. 23, 45: Die Sonne [s o l] verfinsterte sich.) Schaue endlich, o Mensch — das Leben stirbt, welches dir das Leben gegeben, das verliebte Herz in Christo singt die letzte Noten, nämlich la: L a ma sabacthani et haec dicens expiravit. (Matth. 27, 46 und Luk. 23, 46: Warum [l a ma] hast du mich verlassen? Und indem er dies sagte, verschied er.)" —

Zahlreich sind die Stellen, in denen er die Musik und ihre Instrumente zu poetischen Bildern und Vergleichungen verwendet. Ein paar Belege mögen hier genügen: „Der Mensch ist ein Saiten, die bald lieblich klingt, bald elend springt." — „Die Musik wird auf Katzenart ungereimt verbleiben, wenn der Taktstreich des Kapellmeisters abgeht; die Jugend wird sich mehrest ungereimt verhalten, wenn der Takt der Eltern oder des Präzeptors mangelt." — „Ein rechte Jungfrau soll sein, und muß sein, wie ein Orgel, sobald diese ein wenig angetastet wird, so schreit sie." — „Hohe Steiger fallen bald; hohe Sänger werden bald heiser." — „Wer die Wahrheit geigt, dem schlägt man den Fiedelbogen ums Maul." —

Wir schließen mit jenem hübschen Spruche P. Abrahams, worin er die Musikanten ermahnt, in den Leiden und Widerwärtigkeiten der Erdenlaufbahn geduldig zu pausieren, d. h. dieselben mit ruhigem Gleichmut zu ertragen und auf ein besseres Jenseits zu hoffen, wo sich alle Dissonanzen in ewige Harmonien auflösen werden:

Pausieret in Geduld,
Dann singt von Gottes Huld.

Gottfried Keßler.

Von der Münchner Hofoper.

(Susannens Geheimnis von Wolf-Ferrari. Uraufführung.)

DREI Einakter, mit feinem Geschmacke und wirksamer Steigerung ausgewählt, bildeten den Inhalt eines sehr genußreich verlaufenen Abends am 4. Dezember. „Djamileh" von *Bizet* (komponiert 1872), war nach langer Zeit wieder auf dem Plane erschienen und erfreute unter Hofoperndirektor *Mottl* durch sorgfältigste Ausführung und ausgezeichnete Darstellung — Frl. *Faßbender*, die Herren *Wolf* und *Walter*. — Ueber das Werk selbst kann ich mich kurz fassen. Es enthält viel charakteristische, sing- und dankbare Musik, zwar nicht immer sehr gewählt, doch ist ihr ein durchaus persönlicher Stil eigen. Wenig erfreulich wirkte auf mich der Gesang der Freunde Haruns, die vermutlich der Liedertafel von Kairo angehören. Doch genug davon.

Die zweite Neueinstudierung betraf *Grisars* komische Oper „Gute Nacht, Herr Pantalon", aus dem Jahre 1841 stammend. Das lustige Stück, das eigentlich in das Repertoire unseres Theaters am Gärtnerplatz gehörte — für unser großes Opernhaus dünkt es mir doch nicht schwerwiegend genug —, birgt eine Fülle reizvoller Musik. Wie prächtig ist beispielsweise das Quartett mit der absteigenden Chromatik des Refrains! Das Werk in dieser ausgezeichneten Besetzung gehört zu haben — die Damen *Höfer*, *Fladung*, *Kuhn-Brunner*, die Herren *Kuhn*, *Geis*, *Gillmann* unter Hofkapellmeister *Cortolezis* — hatte selbstverständlich großen Reiz.

Zwischen beiden Werken stand der Clou des Abends, wegen dessen man eigentlich gekommen war, *Wolf-Ferraris* Intermezzo „Susannens Geheimnis". Es erlebte damit seine Uraufführung. Zwar nur ein Werkchen von etwa 50 Minuten Dauer, aber doch ein Werk, klein und fein. Für den leichtflüssigen Stil des Lustspieles scheint nach dieser und früheren Proben Wolf-Ferrari hervorragend begabt. Seine Musik zeichnet sich aus (bei äußerst sparsamer Verwendung der Mittel) durch Geist, Geschmack, Witz und hat daher den großen Vorzug, daß sie niemals langweilt. Durch Feinheiten irgend welcher Art, sei es in Harmonik, Rhythmik, sei es in der Instrumentation weiß der Komponist stets zu fesseln. Der wundeste Punkt seines Schaffens ist die melodische Erfindung; sie gibt sich stellenweise ziemlich unbekümmert um Originalität und basiert auf Mozart und Rossini.

Ein kurz gefaßtes Vorspiel, das ich für einen der besten Teile des Werkes halten möchte, und das großen Beifall auslöste, leitet das Intermezzo ein. Doch wozu die „Handlung", lediglich eine Eifersuchtsszene, erzählen? Wolf-Ferraris Intermezzo — der Text nach dem Französischen von *Enrico Golisciani* ist von *Max Kalbeck* verdeutscht — wird sicher an allen Bühnen gegeben werden; mögen die Kunstfreunde nicht versäumen, das feine, wirksame und unterhaltende Stück zu hören! Ob ihm freilich überall die gleich vollendete Darstellung und Ausstattung zuteil werden wird, wie es bei uns durch Frau *Tordek*, die Herren *Brodersen* und *Geis*, sowie Regisseur *Wirk* geschah, möchte ich bezweifeln. Die Leitung des nicht gerade leichten Werkes ruhte in den Meisterhänden *Felix Mottls*. Seitens des ausverkauften Hauses war die Aufnahme sehr herzlich, so daß sich der Komponist wiederholt zeigen konnte. Der schöne Abend hat sicher allen Teilnehmern große Freude bereitet; man hat sich famos unterhalten, jedenfalls hat man sich nicht — gelangweilt. **Prof. Heinrich Schwartz.**

Musikbrief aus Rom.

Rom, im November 1909.

DAS „Augusteum", wie das frühere „Anfiteatro Corea" jetzt genannt wird, hat nun wieder seine Pforten geöffnet und somit ist das Zeichen zum Beginn der Konzertsaison gegeben. Diese populären Sonntagskonzerte erfreuen sich großer Beliebtheit, erstens wegen der bequemen Stunde (sie werden nachmittags gehalten), vor allem aber der Billigkeit der Preise halber. Das Publikum kann für eine mäßige Summe 40 Konzerte hören, mit langem, meist sogar viel zu langem Programm. Das zieht, denn der Römer will etwas haben für sein Geld. Damit wollen wir nun nicht etwa von vorneherein die Konzerte als solche tadeln, nein — nur erklärt es sich hieraus, wie schwierig es hier ist, gute Musikaufführungen zu bieten, wenn man nicht in der Lage ist, das Publikum auch durch Vorteile obengenannter Art anzuziehen.

Der Anfang in diesem Jahre war gut. Wir fingen nämlich mit *Michael Balling* an. Dieser Dirigent, der im letzten Winter zum erstenmal nach Rom kam und hier so gut wie unbekannt war, hat sich durch sein bedeutendes Können alle Sympathien erworben. Er begann seinen Beethoven-Zyklus mit der Wiedergabe der beiden ersten Symphonien, die er meisterhaft interpretierte; weniger interessierte die Ouvertüre op. 115 (Namensfeier), während das „Rondino für acht Blasinstrumente" aus dem Nachlasse Beethovens und der Marsch aus den „Ruinen von Athen" durch geistreiche Wiedergabe gut gefielen. Nach den fünf Beethoven-Konzerten dirigiert Balling noch ein Konzert, das ganz Wagner gewidmet ist. — Nach Michael Balling sollen wir *Mancinelli*, *Schneevoigt*, *Mascagni*, *Vincent d'Indy*, *Gustav Mahler*, *Willem Mengelberg*, *Safonoff* und andere hören. So gerne wir manche dieser Dirigenten auch wieder in diesem Jahr begrüßen, so lassen sie den steten Ruf nach einem s t ä n d i g e n Dirigenten doch nicht verstummen. Es ist bitter, sich dabei zu erinnern, daß man einen Kapellmeister wie Toscanini in Italien hat oder — hatte; aber auch ihn lockte, wie so viele andere, das Dollarland Amerika und seit zwei Jahren schon erfreuen sich die Yankees an seiner feinen Kunst. Einen solchen Mann hätten wir hier nötig gehabt, mit einer mittelmäßigen Kraft wäre wenig geholfen. —

Von Werken, die wir in diesem Winter zu hören bekommen sollen, stehen an erster Stelle die Symphonien; darunter alle von Beethoven, außer der IX., die wir zweimal im letzten Jahre hörten, die vier Symphonien von Schumann, einige von Schubert, Mozart, Mendelssohn, die vier von Brahms und verschiedene moderne. Außer orchestraler Musik sollen auch Chöre aufgeführt werden, und zwar Schumanns „Para-

dies und Peri", die „Dante"- und die „Faust"-Symphonie von Liszt, sowie die Szene aus dem Venusberg aus „Tannhäuser„. Als *Solisten* für diese Saison finden wir auf dem Programm unseren einheimischen Maëstro *Sgambati*, *Backhaus*, *Paderewsky*, *Hubermann* und *Selma Kurz* von der Wiener Oper. — Für Rom ist es immerhin schon etwas Neues, eine Serie von 40 Konzerten in jeder Beziehung im voraus fixiert zu haben, sowohl was die Künstler und die aufzuführenden Werke als auch die Daten betrifft. — Die Kammermusikaufführungen haben ebenfalls begonnen. Die fünf Konzerte der „Societa internazionale per la diffusione della Musica da Camera" weisen ein interessantes Programm auf. Bach, Beethoven und Schubert erhalten je einen Abend, während zwei Konzerte moderne Werke bringen; so das Quartett in g moll von *Debussy*, „Kiswani", Quartett von *Hans Hermann*, das berühmte H dur-Trio (II. Fassung) von *Brahms* und Gesänge sowie ein Quartett von *Alberto Gasco*, einem jungen, talentvollen Komponisten. Die Gesellschaft besteht nun das zweite Jahr und scheint gut Fuß gefaßt zu haben, was bei den immerhin schwierigen musikalischen Verhältnissen schon bemerkenswert ist. Ganz bezeichnend für römische Zustände ist es, daß die Konzerte der Gesellschaft beinahe an einem äußeren Umstande scheitern mußten, nämlich an dem Mangel eines geeigneten Saales für Kammermusikaufführungen. Erst in letzter Stunde fand sich ein solcher. Von den anderen Kammermusikgesellschaften als dem „Quintetto Christiani" und dem „Quintetto di Santa Cecilia" sind bis jetzt noch keine Programme erschienen.

Sehr viel Versprechungen machte wieder die Direktion der Oper im *Teatro Costanzi*. Man muß nur leider die Versprechungen vorsichtig aufnehmen, da sie meist nicht gehalten werden. Wie schon bekannt, ist Mascagni zum „Generaldirektor" der Oper ernannt. Das läßt uns ein wenig bänglich auf das Kommende schauen; denn ein großer Dirigent war Mascagni niemals, abgesehen, wenn es sich um das Dirigieren eigener Werke handelte. Nun soll er plötzlich ein reichhaltiges Programm verschiedenster Art ausarbeiten, an dessen Spitze „Tristan und Isolde" steht. Des weiteren ist angekündigt „Lohengrin", „Don Carlos" von Verdi, Bellinis „Norma" u. a.; ihre Uraufführungen erleben hier „Maja" von *Leoncavallo*, „La festa del grano" von dem Priester *Don Giocondo Fino*, und „Mese Mariano" von *Giordano*. Ob der „Generaldirektor" *Mascagni* seinem Posten gewachsen ist, das muß nun die nächste Zukunft lehren. **D. Albini-Ruggli.**



Darmstadt. Unsere Konzertsaison hat wie üblich mit dem sogen. „Schwesternkonzert" begonnen, einer Wohltätigkeitsveranstaltung zum Besten der hiesigen Barmherzigen Schwestern, die in diesem Jahre auf eine 50jährige Wirksamkeit in unserer Stadt zurückblicken können. Unter Leitung des Hofkapellmeisters *de Haan* wurde als Hauptnummer Mozarts Es dur-Quintett für Klavier, Hoboe, Klarinette, Horn und Fagott aufgeführt. Der „Richard Wagner-Verein" begann seine Wintertätigkeit, die nicht weniger als 18 Veranstaltungen verspricht, mit einem Kammermusikabend des *Brüder Post-Streichquartetts* (Haydn-Mozart-Beethoven), denen je ein Liederabend von Frau *Marie Luise Debogis* (Genf) und Madame *Charles Cahier* (Wien) folgten, die beide von nachhaltigem Erfolg begleitet waren. Der erste Komponistenabend war dem jugendlichen Hofpianisten *Emil Frey* aus Baden (Schweiz) gewidmet. Eine Cellosonate in H dur, seine dritte Sonate für Klavier und Violine in D dur, einige Klavierstücke und Lieder erlebten ihre Erst- bezw. Uraufführung. Ein besonders an Brahms geschultes Talent, das, erst einmal abgeklärt, noch Fruchtbringendes verheißt! Die beiden ersten Konzerte im Großherzogl. Hoftheater enthielten als Neuheiten die geistreiche Lustspiel-Ouvertüre von *Scheinpflug*, sowie unter des Komponisten Leitung *F. Gernsheims* Symphonie „Mirjam" (e moll No. 3), eine etwas akademisch geratene Komposition in strenger symphonischer Form. Des 50jährigen Todestages *Louis Spohrs* gedachte man mit der Aufführung der Ouvertüre zu „Jessonda", während sich unser neuer Hofkonzertmeister *Ernst Schmidt* mit dem Vortrag der *Spohrschen* „Gesangsszene" als gediegener Musiker von solidem Können bei uns einführte. Unsere Hofbühne feierte das Gedächtnis Louis Spohrs mit einer Neueinstudierung von „Jessonda", welche Oper einst zu den Glanzleistungen des Darmstädter Theaters zählte, jetzt aber nicht viel mehr als historisches Interesse erweckt.
Ernst Becker.

Magdeburg. Die beiden großen Oratorienvereine unserer Stadt haben sich zu gemeinsamen Aufführungen verbunden und ihre erste Tat in diesem Winter war die Wiedergabe der Schöpfung von Haydn. Professor *Brandt* hatte die Chöre famos einstudiert, und wären die Solisten auf gleicher Höhe gewesen, so hätte man die Aufführung als eine vollkommene bezeichnen können. Es wäre zu erwägen, ob für solche Konzerte nicht auch Kräfte ersten Ranges herangezogen werden könnten, selbst auf die Gefahr hin, daß die Eintrittspreise entsprechend erhöht werden müßten. — Allerlei auszusetzen habe ich immer noch an unserem heimischen Streichquartett, das sich gewiß auf einer viel größeren Höhe befinden könnte. Wenn vier routinierte Spieler in dem sicheren Gefühl, daß ihnen nichts „Ernstliches" passieren kann, zum ersten Male nach flüchtiger Probe das Brahmssche B dur-Quartett spielen, dann würde man sich eine solche Leistung gefallen lassen können, wie sie tatsächlich geboten wurde; für öffentlichen Vortrag reicht das aber doch nicht aus. In drei *Symphoniekonzerten* hörten wir Beethovens siebente, Schumanns erste und die d moll-Symphonie von *Albert Dietrich*, deren Wiederbelebung wohl nicht unbedingt nötig gewesen wäre. Als Solisten wirkten mit *Henry Marteau*, *Fritz Kreisler* und Frau *Lula Gmeiner*. — Im Theater wurde *Scheidemantels* Oper mit der Mozartschen Musik (Cosi fan tutte) einige Male gegeben und ist wieder vom Spielplan verschwunden. Eine kleine Novität, „Das lustige Felleisen" von *Waldemar Wendland*, ist als Uraufführung mit freundlichem Erfolg aufgeführt worden. Die neue Operette, „Baron Trenk" von *Felix Albini* scheint viel Zugkraft zu entwickeln. Wie ich höre, ist ein Mozart-Zyklus geplant, in dem auch die Jugendwerke des Meisters eine Stelle finden sollen. Eine erfreuliche Aussicht!
Prof. *Bessell.*

Neuwied a. Rhein. Die Uraufführung des *Bungertschen* „Mysteriums" hat in der zum Konzertsaal hergerichteten Wagenhalle des fürstlich Wiedschen Schlosses mit großem Erfolge stattgefunden. Das gewaltige Chorwerk, das die drei Fragen „Warum? Woher? Wohin?" nach Worten der Bibel insbesondere des Buches „Hiob" behandelt, hinterließ einen tiefgehenden, nachhaltigen Eindruck. Es ist eine spannende Steigerung, die den Zuhörer bannt und ihn dann im Höhenpunkte — dem 3. Teile: „Erkenntnis" — zur Begeisterung hinreißt. An Chor, Orchester und Solisten werden große Anforderungen gestellt, denen der Apparat der Neuwieder Aufführung auch gewachsen war und die Uraufführung war schon deshalb interessant, als der Komponist selbst die beiden ersten Teile dirigierte. Beim 3. Teile wurde er von dem Dirigenten des Musikvereins, Seminarmusiklehrer *Vollrath*, abgelöst. Die Vertreter der Solopartien konnten durchweg befriedigen. Dem Vertreter der Hauptpartie — des Leidtragenden — Herrn *Parker* von der Kölner Oper gebührt besonderes Lob, da er trotz einer starken Indisposition seinen anstrengenden Part sieghaft durchführte. Die anderen Solisten, die im Gesamtwerke weniger hervortraten, Herr Mostye *Bell* (Köln), Herr *Lang*, Frl. *Runkel* und Frl. *Diefenthäler*, sämtlich aus Neuwied, taten ebenfalls ihr Bestes, um zum Gelingen des Werkes beizutragen. Dem Komponisten wurden große Ehrungen zuteil. — Wie wir vernehmen, soll das Werk in nächster Zeit in Wiesbaden und in Koblenz zur Aufführung kommen.

Schwerin i. M. Hier hat Ende November die örtliche erste Aufführung des Tristan stattgefunden, die sich zu einer Festaufführung im wahrsten Sinne gestaltete. Die Titelrollen waren durch Kammersänger *Lang* (Tristan) und Frl. *Friede* (Isolde) in würdiger Weise vertreten. *Mohwinkel* sang und spielte den König Marke gleich vortrefflich. Angenehm berührte die gute Besetzung der Nebenrollen, besonders des Hirten durch Herrn *Kraze*. Besonders hervorzuheben sind die Regieführung *Wolfs* und die ganz prachtvolle Leistung des Orchesters unter *Willibald Kähler*. Eine stimmungsvolle Einleitung gab dem Festtage Prof. *W. Golther* (Rostock), der in schlichten, tiefempfundenen Worten den Ideengehalt der Dichtung darlegte. Anschließend sang Frl. *Becker* von den Wesendonk-Liedern den „Engel", „Im Treibhaus" und die „Träume".
Eugen Mehler.

Weimar. Die Konzertflut hat in Weimar schon ziemlich stark eingesetzt. Das Klavier war durch *Ansorge* und *Lamond* vertreten. Genußreiche Stunden bereitete ferner *Burmester*, der alljährlich nach Weimar kommt und stets ein volles Haus erzielt. In Herrn Steffani steht ihm ein vorzüglicher und feinsinniger Begleiter zur Seite. Die einheimische Streichquartett-Vereinigung mit dem Hofkonzertmeister *Reitz* an der Spitze begann den Zyklus ihrer Konzerte mit einem klassischen Programm, das durch die pianistische Mitwirkung des Herrn *W. v. Baussnern* erhöhten Reiz erhielt. Auch die im vorigen Jahre neugebildete Blasmusik-Vereinigung (Quintett) hatte an ihrem ersten Abend einen bedeutenden künstlerischen Erfolg. Zur Mitwirkung hatte man sich der Künstlerschaft des Hofkapellmeisters Dr. *Alois Obrist* versichert, mit dem die Herren am Schluß des Abends das schöne erfindungsreiche und frische Sextett von Thuille spielten, das sehr gefiel. Stunden der Weihe und Erhebung brachte das Reformationsfest, an dem Herr v. Baussnern, Direktor der Großherzogl. Musikschule, mit dem neugebildeten „Gemischten Chor" (gegen 250 Personen) ein Kirchenkonzert veranstaltete. Zur Aufführung kamen die Reformationskantate „Eine feste Burg", ein Duett aus der h moll-Messe, das Brandenburgische

Konzert in F dur und Fantasie und Fuge g moll von Bach. Der Chor war ausgezeichnet studiert und läßt Gutes für die Zukunft erhoffen. Interessant waren die hohen Bachtrompeten, die in der Kantate zur Verwendung kamen. Meisterhaft in der Registrierung und Phrasierung spielte Herr Organist Landmann die Fantasie und Fuge, letztere in einer seltenen Klarheit und Durchsichtigkeit. — Das *Hoftheater* brachte unter Hofkapellmeister *Peter Raabes* temperamentvoller und großzügiger Leitung eine Uraufführung und zwar „Ratcliff" von dem Holländer Komponisten *Cornelis Dopper*. Der Autor hat die bekannte Heinesche Tragödie mit nur geringer Aenderung komponiert und im einzelnen manches Schöne und Stimmungsvolle geschaffen. Er erweist sich als Musiker von Talent und Können, dem es aber nicht ganz gelungen ist, des Stoffes Herr zu werden. Manches ließe sich doch schärfer charakterisieren, auch ist die Art der Deklamation wenig einwandfrei und stört die dramatischen Akzente durch nicht sinngemäße Betonung der Silben. Das balladeske Element der Tragödie hat den Komponisten verleitet, vieles zu geschlossen zu geben. Das rhythmisch Gebundene und allzu Liedförmige der Musik, die stellenweise viel Reizvolles enthält, erzeugt meines Erachtens eine Unfreiheit, die dem Ganzen nicht von Vorteil ist und den dramatischen Fluß hemmt. Die Schönheiten, die die Partitur birgt und die durch die ausgezeichnete Aufführung unter Peter Raabe alle ans Tageslicht gezogen wurden, fanden die verständnisvolle Würdigung des anwesenden Publikums, das im übrigen aber das Werk sehr reserviert aufnahm. *Gustav Lewin.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Im Königl. Opernhaus zu *Dresden* sind das lyrische Drama „Der Wanderer" von *Enrico Bossi* unter Leitung von Kapellmeister Kutzschbach und *Leo Blechs* komische Oper „Versiegelt" unter Schuch aufgeführt worden.

— Wie die Zeitungen melden, will das *Düsseldorfer* Schauspielhaus (?) als erste Bühne eine Neuaufführung der von *Hans Pfitzner* wieder herausgegebenen romantischen Oper „Undine" von *E. T. A. Hoffmann* veranstalten. Der gleiche Musikabend verspricht auch Kammermusikwerke Hoffmanns.

— In *Nürnberg* hat die erste Aufführung des einaktigen Musikdramas „Cesare Borgias Ende" von *Bernhard Tittel*, dem ersten Kapellmeister des Stadttheaters, stattgefunden.

— *Richard Wagners* Werke haben ihre höchste Aufführungszahl auch in der „Großen Oper" zu *Paris* erreicht. Nach einer Statistik im „Ménestrel" für das Jahr 1908 waren an 189 Abenden, an denen gespielt wurde, Wagner mit 51, Gounod mit 42, Saint-Saëns mit 24, Verdi mit 20, Delibes mit 16, Massenet mit 13, Meyerbeer mit 12, Lalo mit 11, Rameau mit 8, Rossini mit 5, Thomas mit 4, Reyer mit 4, Widor mit 3 und Wormser mit 2 Vorstellungen vertreten. Und zwar Wagner mit fünf verschiedenen Werken („Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan", „Walküre", „Götterdämmerung"). Allerdings werden Gounod, Massenet, Delibes, Thomas und Rossini auch an der Komischen Oper und am Théâtre Comique in ganz stattlichen Ziffern aufgeführt.

— Nachdem die Basken-Oper „Chiquito" *Jean Nouguès'* in der Opéra Comique zu Paris Lebensfähigkeit bewiesen hat, hat der junge Komponist mit einer zweiten Oper Quo vadis? (siehe Nowowiejski-Oratorium) in der Gaîte Erfolg gehabt.

— Wie aus New York mitgeteilt wird, beschäftigt sich *Gustav Mahler* mit der Komposition einer Oper, deren Buch ebenfalls aus seiner Feder stammt, und die den Titel „Theseus" führt. Die weibliche Hauptfigur des Stückes ist Phädra, die Gattin des Theseus, deren sträfliche Liebe zu ihrem Sohne Hippolytos den ersten Teil des Musikdramas füllt. Die Oper schließt mit dem Aufstand in Athen und Theseus' Todessturz vom Felsen.

— Eine Art *Massenet*-Fest hat es kürzlich in New York gegeben. Die Saison der Metropolitan-Oper in Brooklyn ist mit „Manon" eröffnet worden. An demselben Abend erfolgte die Eröffnung der Saison im Manhattan-Opernhaus mit der „Herodiade", dann wurde auf derselben Bühne „Thaïs" aufgeführt. Darauf folgte ebenfalls im Manhattan die amerikanische Premiere von „Sappho" und gleichzeitig im Neuen Theater die erste Aufführung von „Werther". Bei den Darstellungen dieser Opern, die durchweg in französischer Sprache aufgeführt wurden, fand man in New York so ziemlich alles vereinigt, was in Paris als erste Gesangsgröße gilt. Gleichzeitig sind in der ersten Woche der eröffneten Saison die Tenoristen Burrian, Slezak und Jörn in deutschen, die Tenöre Caruso, Bonci und Zanatello in italienischen Werken hervorragend beschäftigt. Im übrigen sagen überseeische Berichte, daß selbst eine Stadt wie New York mit ihrem kolossalen Fremdenverkehr dem künstlerischen Angebot nicht mehr nachkommen könne. Herr Hammerstein werde als „Einzelunternehmer" gegen die vereinigten Millionen der Metropolitan-Oper einen schweren Stand haben.

— Wie aus *Dortmund* gemeldet wird, soll bei der Weltausstellung in *Buenos Aires* im Jahre 1910 aus Anlaß des hundertjährigen Bestehens der Republik Argentinien „Der Ring des Nibelungen" in deutscher Sprache und unter Leitung des Dortmunder Stadttheaterdirektors Hofmann aufgeführt werden.

— „Der Tugendprinz", Operette in drei Akten von Max Neal, Musik von *Wilhelm Mauke*, ist vom Theater am Gärtnerplatz in München erworben worden.

— *Franz Lehars* dreiaktige Operette „Der Graf von Luxemburg", Text von Willner und Bodansky, hat die Uraufführung im Theater an der Wien erlebt. Der Komponist wurde 46mal gerufen! Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, das standhafte Publikum oder den standhaften Statistiker, der diese Zahl feststellte.

— Aus *München* wird uns geschrieben: Der künstlerische Erfolg des im vergangenen Sommer gegebenen Beethoven-Brahms-Bruckner-Zyklus veranlaßt den „*Konzertverein München*", ihn im nächsten Jahr mit verändertem und erweitertem Programm zu wiederholen. Zur Leitung hat sich wiederum *Ferdinand Löwe* aus Wien, der bei dieser Gelegenheit seinem Ruf als Bruckner-Dirigent den eines ebenso hervorragenden Brahms-Interpreten hinzufügte, bereit erklärt. Der Zyklus wird wie das letztemal in die Zeit der Mozart- und Wagner-Festaufführungen des Königl. Hoftheaters fallen. Näheres über das Programm und die Daten wird seinerzeit bekannt gegeben werden.

— Die große Violoncell-Sonate in A dur von *Sigfrid Karg-Elert* war für den 10. Dezember im Berliner Tonkünstlerverein zur Uraufführung durch den Cellovirtuosen *Marix Loevensohn* und den *Komponisten* angesetzt. (Dieses Op. 71 ist soeben in Berlin bei Carl Simon, Musikverlag, erschienen.)

— Im vierten Gürzenich-Konzert in *Köln* hat das Oratorium „Die Sündflut" von *Friedrich E. Koch* die Uraufführung erlebt.

— In *Kassel* ist zum erstenmal eine Symphonie *Bruckners* aufgeführt worden. Hofkapellmeister Dr. Beier dirigierte die vierte des Wiener Meisters.

— Das Städtische Orchester in *Bonn* hat zwei Neuheiten herausgebracht: E. Mac Dowells Indianische Suite (op. 48) und die D dur-Symphonie des jungen Ungarn Lendvai.

— Der Domkirchenchor zu *Halle a. S.* hat sein 25jähriges Bestehen gefeiert. In dem Konzert wurde u. a. ein geistliches Lied für tiefe Stimme, Violine und Orgel: „Du kamst vom Himmel" aufgeführt.

— Am ersten Advent fand in der altehrwürdigen Stadtkirche zu *Durlach* ein von Anna Vierordt-Helbing (Gesang), Margarete Schweikert (Violine) aus Karlsruhe und Adolf Hamm, Organist am Münster in Basel veranstaltetes Konzert statt, in dem auch *Kloses* Doppelfuge für Orgel, 4 Trompeten und 4 Posaunen zur Aufführung gelangte. Herr Hamm ist derjenige Künstler, der das Klosesche Werk auf dem achten Schweizerischen Musikfest in Luzern im Sommer 1907 aus der Taufe hob. *S.*

— In Waldenburg-Schlesien hat *Franz Herzig* eine Kammermusikvereinigung ins Leben gerufen, die den Zweck verfolgt, im niederschlesischen Industriebezirk die klassische und moderne Kammermusik in Pflege zu nehmen. Das Trio setzt sich zusammen aus den Herren Franz Herzig (Klavier), Konzertmeister Richter-Waldenburg (Violine) und Kapellmeister Kaupert-Glatz (Cello). Die ersten Konzertabende finden in Waldenburg, Friedland und Freiburg statt, worauf dann größere und kleinere Konzertreisen unternommen werden. Vorerst kommen neben Schumann moderne Meister, Peter Tschaikowsky (das „große" Trio in a moll), Richard Strauß (Sonate für Klavier und Cello, „Improvisation" für Klavier und Violine), Poldini u. a. zu Worte. *V. L.*

— Man berichtet uns aus *Geldern* von der erfolgreichen ersten Aufführung eines „Requiems" (Hebbel) des Musikdirektors *Johannes Drügpott* in einem Konzert des Männergesangvereins.

— *Hermann Bischoffs* „E dur-Symphonie" wird in diesem Winter auch mehrfach im Ausland aufgeführt, so u. a. in Davos und Pittsburgh.

— Die Gesellschaft der Musikfreunde in *Wien* bringt *Siegmund von Hauseggers* Chorwerke „Weihe der Nacht" und „Sonnenaufgang" zur örtlichen Erstaufführung.

— *Ferruccio Busonis* Konzert für Klavier, Orchester und Männerchor hat nach Londoner Zeitungsberichten beim Musikfest in *Newcastle* durchschlagenden Erfolg gehabt. Auch in Stuttgart wurde das interessante Werk vor einiger Zeit erfolgreich aufgeführt.

— Im Laufe dieses Winters werden Vincent d'Indy, Gustav Mahler, Michael Balling und Willem Mengelberg in *Rom* Konzerte dirigieren.

— Stadtorganist *Arno Landmann* aus Weimar hat bei einem Konzert in *Barcelona* (Palau de La Musika Catalana) großen Beifall mit dem Vortrage von Orgelwerken Bachs, Francks und M. Regers erzielt.

— „Ruth" von *Georg Schumann* wird nicht nur in den deutschen Konzertsälen zu hören sein, sondern auch im Ausland, und zwar in Dortrecht und Rotterdam in deutscher und in Chicago, Oberlin und New York in englischer Sprache.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Bachiana.* Wie die Blätter melden, wird sich ein interessanter Streit über die Echtheit von sechzehn neuentdeckten Kompositionen von J. S. Bach entspinnen. In der Kreuzkirche zu Dresden kamen unter Musikdirektor *Richter* diese Kompositionen, die bisher unbekannt waren und in der großen Ausgabe der Bach-Gesellschaft weder enthalten noch erwähnt sind, zur Aufführung. In der Bibliothek des Bach-Museums zu Eisenach befindet sich ein Exemplar von Chr. H. v. Hofmannswaldaus deutschen Uebersetzungen und Gedichten (Breslau 1717). Neun Oden und sieben Gedichte davon sind in Musik gesetzt, und J. S. Bach ist als ihr Komponist vermerkt. Die Kompositionen tragen das Gepräge Bachscher Liedkunst. An der Echtheit der Kompositionen wird aber noch gezweifelt.

— *Sammlung schlesischer Volkslieder.* Die schlesische Gesellschaft für Volkskunde plant die Herausgabe einer umfassenden Sammlung der schlesischen Volkslieder, um Texte und Melodien in einem großen Liederbuche herauszugeben, damit jeder Schlesier sie sich vollständig und billig beschaffen kann. In einem Aufruf an alle Schlesier und Schlesierinnen bittet der Vorstand alle Landsleute, die in der Jugendzeit oder noch jetzt gesungenen Lieder (entweder nur die Texte oder auch die Melodien) aufzuschreiben und an den Vorsitzenden, Universitätsprofessor *Siebs* in Breslau, einzusenden. Vor allem sind Lieder zu sammeln, die früher beim Spinnen gesungen wurden, ferner Ernte- und Kirmeslieder, Neujahrs-, Fastnachts- und Osterlieder usw. Der Aufruf wendet sich besonders an die Landbewohner und Bauern, die ja stets die besten Freunde unseres Volksliedes waren, und schließt: „Wer an den langen Winterabenden Volkslieder aufschreibt, arbeitet an einer auch für die Kulturgeschichte wichtigen Sache mit. Die meisten Provinzen haben schon viel dafür getan; wer sein Schlesien lieb hat, helfe uns, daß auch wir für alle Zeiten ein so wertvolles und schönes Werk bekommen!" *B.*

— *Von den Theatern.* Eine Nationaloper für *Belgrad* ist, wie aus der serbischen Hauptstadt gemeldet wird, zurzeit im Entstehen begriffen. Das neue Unternehmen geht von dem dortigen auch in Berlin und Düsseldorf tätig gewesenen Opernsänger und Gesangspädagogen *Zarka Savic* aus. Bis zu dem Bau eines eigenen Opernhauses wird man sich zu dem Zweck des großen Belgrader Boulevardsaales bedienen, der für die Opernzwecke eigens hergerichtet wurde. Die Belgrader Nationaloper, die vor allem die slawische und polnische Produktion pflegen will, beginnt ihre Spielzeit bereits in der allernächsten Zeit mit Smetanas Oper „Die verkaufte Braut" als Eröffnungsvorstellung.

— *Konzertsäle.* Am 16. Dezember wird in Leipzig das fünfundzwanzigjährige Bestehen des neuen Gewandhauses gefeiert werden. — In St. Gallen ist die neue Tonhalle eingeweiht worden; ein Legat von 200000 Frs. des verstorbenen Oberst Kirchhofer und die Opferwilligkeit zahlreicher Musikfreunde haben die Ausführung des Planes ermöglicht.

— *Musikpädagogisches.* Die Stellenvermittlung des „Verbandes deutscher Musiklehrerinnen" (Musiksektion des A. D. L.-V.) hat bis zum Oktober-Termin zahlreiche und ausgezeichnete Abschlüsse zu verzeichnen gehabt. Noch nie wurde die Vermittlung in so ausgedehntem Maße in Anspruch genommen; aus allen Teilen Deutschlands, auch vom Auslande, kamen Anfragen, die nicht einmal alle erledigt werden konnten, da Mangel an passenden Kräften vorhanden war. (Wir verweisen auf die Artikel in Heft 1 und 2. Die Zentralleitung der Vermittlung befindet sich Berlin W. 30, Luitpoldstr. 43. Red.)

— *Rita-Sacchetto-Tanzschule.* In *New York* soll ein Institut errichtet werden, das sich die Pflege und Schulung des Körpers zum freien, natürlichen Tanze zur Aufgabe gestellt hat. Es handelt sich aber hier nicht um eine „Tanzschule" im gewöhnlichen Sinne, sondern um eine Schule zu gesunder natürlicher Ausbildung der weiblichen Schönheit und Anmut überhaupt. Deshalb sind in der baulichen Anlage auch Sport- und Turnplätze, ein Schwimmbassin, ein Luft- und Sonnenpark und ein Naturtheater inbegriffen. Diese „Akademie der Tanzkunst" wird Platz für etwa 25 Zöglinge bieten.

— *Legat für nordische Komponisten.* Das Legat des Musikverlags Wilhelm Hansen (Kopenhagen und Leipzig) für „dänische, norwegische und schwedische Komponisten" ist für dieses Jahr dem schwedischen Tonsetzer *Emil Sjögren*, Organisten in Stockholm, zugeteilt worden.

— *Musikalisches von der Alma mater.* In *Freiburg* (Breisgau) hat der Universitätsmusiklehrer *Adolph Hoppe* einen Universitäts-Chor gegründet und mit ihm ein sehr erfolgreiches Eröffnungskonzert veranstaltet.

— *Musikzeitschriften.* Die „Lyra" in Wien ist in den Besitz des Deutschen Sängerbundes übergegangen und mit dessen Organ, der „Deutschen Sängerbundeszeitung", verschmolzen worden.

— *Die „Subjektiven".* Die „Rheinische Musik- und Theater-Ztg." bringt folgendes Programm zur Kenntnis, das in einer Londoner Zeitung stand:

BECHSTEIN HALL.
BUSONI. SATURDAY AFTERNON NEXT st 3.12.
LAST and ONLY RECITAL.
Prior to His American Tour.

BUSONI.	Chromatische Fantasie	Bach-Busoni.
	Toccata and Fugue	Bach-Busoni.
	Preludio, Fuga e fuga figurata . .	Bach-Busoni.
BUSONI.	Giga, Bolero e Variazione	Mozart-Busoni.
	Ecossaises	Beethoven-Busoni.
	Introduzione e Capriccio . . .	Paganini-Busoni.
BUSONI.	Four Chorales	Bach-Busoni.
	Mephisto-Walzer	Liszt-Busoni.
	Polonaise in E	Liszt-Busoni.
BUSONI.	Tickets, 7s. 6d., 5s., 3s., 2s.	

BECHSTEIN PIANOFORTE.
SCHULTZ-CURTIS and POWELL, 41, Regent-street, W.

Ein Künstler wie Busoni sollte dagegen protestieren.

* * *

Personalnachrichten.

— *Albert Niemann* hat gelegentlich der Schiller-Feier im Königl. Schauspielhaus in Berlin für einen Tag wieder die weltbedeutenden Bretter betreten. Er sang in „Wallensteins Lager" das Reiterlied. Dies Ereignis gestaltete sich zu einer Kundgebung und Ehrung für den noch heute rüstigen 78jährigen, einstigen großen Wagner-Sänger.

— Der dem Düsseldorfer Stadttheater-Verbande seit einigen Jahren angehörende Tenor *William Miller* ist von Felix Weingartner nach mehrmaligen Gastspielen mit 70000 Kronen engagiert worden. Bis 1912 läuft aber sein Vertrag noch. Miller ist Schüler des Wiener Konservatoriums gewesen. *Kr.*

— In *Berlin* ist der bekannte dänische Komponist *Ludwig Schytte* an den Folgen einer Operation im 61. Lebensjahre gestorben. Schytte hat sich als Komponist von Kammermusikwerken, symphonischen Stücken und melodischen Liedern bekannt gemacht. Die in vielem volkstümliche Art seines Schaffens trieb den Tonsetzer noch im vorgerückten Alter zur Operette; ein neues Werk der heiteren Muse, zu dem ihm Bodansky und Grünbaum das Buch geschrieben hatten, „Der Student von Salamanka", hatte Schytte erst vor kurzer Zeit für das Theater an der Wien vollendet, wo es noch in dieser Saison seiner Aufführung harrt.

— *Hermann Berger*, eine in Musikkreisen geschätzte Persönlichkeit, ist in *Rostock*, 86 Jahre alt, gestorben. Seit 1855 wirkte Berger als Hauptlehrer an der Augustenschule und als Organist an der St. Jakobikirche und später an der St. Marienkirche in Rostock.

— In Darmstadt ist im 83. Lebensjahre der Großherzogl. Musikdirektor Prof. *Philipp Schmitt*, der Begründer und Leiter der dortigen „Akademie der Tonkunst", gestorben.

— In Wien ist der Baritonist Hofopernsänger *Anton Moser* im Alter von 37 Jahren gestorben.

— Frau *Anna Wüllner*, geb. Ludorff, die Gattin des gestorbenen Direktors des Kölner Konservatoriums und Dirigenten der Gürzenichkonzerte, Prof. Dr. Franz Wüllner, und Mutter des bekannten Liedersängers Dr. Ludwig Wüllner, ist in Berlin im 77. Lebensjahre gestorben.

Zum Quartalswechsel.

Mit dem heutigen Heft 6 schließt das I. Quartal des 31. Jahrgangs. Es ist uns Bedürfnis, bei dieser Gelegenheit unsere Freude darüber auszusprechen, wie die neue Ausstattung überall aufgenommen worden ist. Aus allen Kreisen unserer Leser sind uns Anerkennungsschreiben zugegangen, wofür wir hiemit herzlich danken. Indem wir gleichzeitig versichern, daß es auch fernerhin unser eifriges Bemühen sein wird, die „Neue Musik-Zeitung" in Wort, Ton und Bild interessant zu gestalten, bitten wir unsere Freunde um weitere Empfehlung in Bekanntenkreisen. Probehefte stehen gerne zur Verfügung. Schließlich ersuchen wir höflich um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements.

Verlag und Redaktion der „Neuen Musik-Zeitung".

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 2. Dezember, Ausgabe dieses Heftes am 16. Dezember, des nächsten Heftes am 7. Januar.

Lieder für die Festzeit.

Karg-Elert, op. 66 No. 3: „Ich steh an deiner Krippe hier", für mittlere oder tiefe Stimme mit Harmonium (Orgel oder Klavier) und Violine oder 2. Stimme, eventuell Chor ad lib. 1.20 M. bezw. 1.80 M. — Derselbe No. 2: „Sphärenmusik", Weihnachtslied für hohe Stimme mit Violine und Harmonium (Klavier oder Orgel). Partitur 1.30 M., kompl. 2.50 M., beide im Verlag *Simon*. (Mit Harmoniumregisterbezeichnung.) — Der Komponist verwendet beidemal wie Bach, Cornelius u. a. als Gegensatz zu der lyrisch gehaltenen Solostimme einen ruhig schreitenden bekannten Cantus firmus. Im ersten Gesang (der früher als Beilage dieser Musikzeitung erstmals erschien, siehe Jahrg. 1907 No. 6) ist es das alte Weihnachtslied „O du fröhliche", im zweiten der Choral „Vom Himmel hoch". Die Kontrapunktik ist geschickt, an manchen Stellen ist freilich die Harmonik gesucht und gewürzt; aber das will unsere Zeit so und das macht eine Komposition interessant. Während das erste Lied schlicht und leicht spielbar ist, also in der Familie seine richtige Stelle findet, stellt das zweite, die Sphärenmusik, schon höhere Ansprüche an die Ausführenden, sowohl was das Verständnis, als die Technik betrifft. Eine eigenartige Stimmung wird hier durch die unruhige Modulation, durch ungewohnte Akkorde und durch die andauernd hohe Lage der Violinstimme ausgelöst und stempelt die Komposition zu einer persönlichen und originellen.

Barnekow: Aeltere geistliche Lieder für mittlere Stimme mit Harmonium oder Orgel. Verlag *Hansen*, 8 Hefte à 1 M. bis 1.75 M. Heft 1 und 2 enthalten je zwei geistliche Lieder von J. Chr. Fr. Bach (geb. 1732), Heft 3 und 4 je drei von Phil. Em. Bach (geb. 1714), die Hefte 5—8 bringen je zwei oder drei von J. A. P. Schulz (geb. 1747). Es sind jene frommen, biederen Komponisten der nachbachischen Zeit, die an den gewaltigen Johann Sebastian in Satzkunst und Tiefe der Empfindung nicht heranreichen und bei denen sich das Zöpfchen gelegentlich bemerklich macht, die es aber doch wert sind, aus der Vergessenheit hervorgezogen zu werden, denn sie sprechen mit ihrer schlichten, volksliedmäßigen Melodiegestaltung unmittelbar zu einem gesunden, kräftigen Musikempfinden. Sie halten sich insbesondere von der Sentimentalität frei, in die manche moderne (besonders ausländische) Tonsetzer leicht verfallen, wenn sie religiöse Innigkeit ausdrücken wollen. Die Begleitung ist doppelt (für Harmonium und Orgel) ausgeschrieben und leicht, sie verrät die Hand eines denkenden Musikers, der mit kleinen Mitteln viel erreicht. Manche der Lieder eignen sich zu Aufführungen an bestimmten F e s t e n (Passionszeit, Oster- und Himmelfahrtsfest, Jahreswende) und dürften einem Bedürfnis nach leichter und doch wertvoller Haus- und Kirchenmusik entsprechen; andere, so das Heft 1, 6 und 8, verraten ein unverfälschtes, kräftiges Naturgefühl der Komponisten. Die Schulzschen Gesänge sind der späteren Zeit entsprechend mehr „empfindsam". Im „Gebet" ist die Melodiebildung rein akkordlich. *C. Knayer.*

Neue Klavierstücke zu zwei Händen.

Im Verlag von *Kistner*, Leipzig, sind folgende Charakterstücke erschienen: **Paul Zilcher**, op. 74, *„Mancherlei"*. 1. Hochzeitszug, 2. Valse mignonne, 3. Großvater erzählt, 4. Scherzino, 5. Auf einsamer Straße, 6. Schwalbenspiel (je 60 Pf., 1.—m.), lauter geistreiche, feinsinnige, leichtbeschwingte Stückchen. Die Ueberschriften drücken den Inhalt und die Stimmung der hübschen Miniaturbildchen treffend aus. Das Titelblatt ist einfach, aber geschmackvoll.

G. Lazarus, op. 122, *Abendstimmungen*. 4 Stücke à 80 Pf., m. 1. Dämmerstunde, 2. Zur guten Nacht, 3. Barkarole, 4. Sehnen. Op. 123, *8 Fantasiestücke* in aufsteigender Schwierigkeit (l.—m.) à 80 Pf. 1. Ungarisch, 2. Menuetto giocoso, 3. Schlummerliedchen, 4. Valse lente, 5. Am Bache, 6. Springtanz, 7. Gavotte, 8. Im Frühling. Die Stücke zeichnen sich durch formale Gewandtheit, guten Satz und Gefälligkeit aus und gewähren technisch wie inhaltlich einen mühelosen Genuß; können aber nicht alle auf Originalität Anspruch machen. So erinnert No. 1 „Dämmerstunde" anfangs an Mendelssohn, die Barkarole an Tschaikowskys Albumblatt, nur in Moll. Der g moll-Mittelsatz der Gavotte beginnt wie Jensens „Irr-

ein tertanz" aus den Wanderbildern und „Im Frühling" ist ein Echo des gleichnamigen Griegschen Stücks. Andere dagegen, wie No. 4 „Sehnen", ferner das Trio des Springtanzes (der übrigens im ersten Thema keiner, vielmehr eine Mazurka ist, ebenso wie die Valse lente), sind von besonderer Schönheit und nicht ohne Eigenart.

* * *

Alex. von Gleichen-Rußwurm: Sieg der Freude. Eine Aesthetik des praktischen Lebens. Verlag von *Julius Hoffmann*, Stuttgart. Das glänzend ausgestattete Buch, das aufs eindringlichste der heutigen gebildeten Welt ans Herz legt: in alle Gebiete des Lebens, in Gesellschaft und Geselligkeit Erziehung und Unterricht, Genuß und Arbeit ins einfache Heim des Unbegüterten wie in den Palast des Reichen und nicht zum letzten auch in die Künste durch die Pforten der Anmut und Schönheit der Freude Einlaß zu gewähren, wirkt auf den Leser wie eine herzerquickende Musik und leistet an seinem Teile selber schon, was es beschreibt und verkündet. So bietet es auch für den Musiker und besonders den schaffenden Künstler eine Fülle von anregenden Gedanken und gibt der ästhetischen Bewegung, die in der Tonkunst mehr und mehr Boden zu gewinnen scheint, einen neuen, kräftigen Anstoß.

Vortragsstücke für Violoncello. In der *Universal-Edition* erscheinen von Wilhelm Jeral, dem beliebten Mitglied des Prill-Quartetts und des k. k. Hofopernorchesters in Wien, zwei Vortragsstücke für Cello mit Klavierbegleitung (op. 11 No. 1 Legende, No. 2 Intermezzo à M. 1.50).

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 6 trägt in beiden Stücken der Festzeit Rechnung. Hatten wir in No. 5 ein Weihnachtslied, so folgt heute noch eine Sicilienne für Harmonium (beziehungsweise Klavier oder Orgel), ein Stück von *Sigfrid Karg-Elert* in Leipzig. Ueber diesen sehr begabten Komponisten hat die „Neue Musik-Zeitung" in No. 7 des vorigen Jahrgangs unter der Rubrik „Tonsetzer der Gegenwart" einen längeren Aufsatz gebracht. Das heute beiliegende feine, reizvolle Stücklein basiert auf der alten Partita, nur der sonst gebräuchliche, in zwei Hälften zerfallende 6/8-Takt der Sicilienne ist hier nicht verwendet. An Stelle des monorhythmischen [Notenbeispiel] steht der bewegliche, frische [Notenbeispiel]. Die Anklänge des bekannten Weihnachtsliedes „O sanctissima" sind geschickt verwendet. Im ganzen ein Kabinettstückchen, das sich über den Durchschnitt erhebt. Der 5/8-Takt macht absolut keine Schwierigkeiten, wenn man sich nur ein wenig daran gewöhnt. Die Sicilienne wird zweifellos ihre Freunde finden. Auf Weihnachten das Neujahrsfest: *Matthäus Koch* in Stuttgart, unsern Lesern ein wohlbekannter Mitarbeiter, hat ein Stück für Orgel (Harmonium oder Klavier), „Silvester" betitelt, beigesteuert. Das wirkungsvolle Stück eignet sich vortrefflich für die Hausmusik, ebenso auch für gottesdienstliche Zwecke (Abendmahl).

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Zur gefl. Notiz. Es kommen in letzter Zeit wieder viel Anfragen mit dem Bemerken: „Bitte brieflich umgehend Antwort". Wir machen darauf aufmerksam, daß wir brieflich Antwort nur in besonderen wenigen Fällen geben und bitten unsere Abonnenten, sich danach zu richten.

Dr. Schüz' Metronom. An Viele. H. Beck in Stuttgart-Cannstatt, Schmidenerstr. 17, bittet uns mitzuteilen: Da gleich nach Erscheinen des Artikels in No. 5 viel mehr Bestellungen eingelaufen sind, als anfangs erwartet wurde, so bittet man, sich noch einige Zeit zu gedulden. Der Apparat wird pünktlich geliefert werden, sobald der regelmäßige Verkauf beginnt. Eine inzwischen am Apparat angebrachte Verbesserung, wodurch sich die Herstellungskosten erhöhen, nötigt den Verkäufer, den Preis auf M. 1.50 zu erhöhen.

Abonnentin in Jassi. Uns ist die Bezeichnung „Revolutions-Etüde" bekannt. (1 Etüdensammlung No. 12 in c moll.) Chopin schrieb sie in Stuttgart, als er die Nachricht von der Einnahme Warschaus durch die Russen erhielt.

R. D. Wir bitten unsere Abonnenten, doch ihre Fragen etwas mehr zu präzisieren. Wünschen Sie Bücher über die Geschichte der Oper, oder über die Oper einer bestimmten Epoche, die Oper der Gegenwart? Vergleichen Sie bitte die Briefkastennotiz in Heft 4 dieses Jahrgangs unter A. B. in C. — Fr. M. Böhme: Geschichte des Oratoriums (2. Aufl. 1887).

C. Gr., Fürstenberg. Sie haben unsere Antwort in Heft 5 offenbar übersehen?

A. O., Z. Zurzeit leider völlig aussichtslos. Wenden Sie sich bitte im Februar wieder an uns.

P. R., C. Senden Sie uns bitte eine kurze Originalkorrespondenz über die Aufführung in Cöthen ein. Besten Dank für die Mitteilung.

Lennep. Wenn wir das „wohl wüßten", warum schreiben wir denn? Es gibt eben auch Klavierspieler unter den Dilettanten, die diese Stücke bewältigen; weiter sind die Aufsätze auch für den Lehrer da. Es ist eben nicht möglich, nur ein Niveau bei soviel Lesern aus verschiedenen Kreisen anzunehmen. Im übrigen: im nächsten Aufsatz folgen: Beethoven, 6 Variationen op. 34.

E. B., St. Kreuz. Besten Dank für die Mitteilung. Wir werden auf die Sache noch zu sprechen kommen.

D—t., Agram. Momentan leider nicht möglich. Wir müssen selber erst Erkundigungen einziehen über den Inhalt des Singspiels Il duo supposti conti von Cimarosa und werden Ihnen dann Auskunft geben. Haben Sie sich schon an die Wiener Hofoper gewandt? Vielleicht bekommen Sie dort Auskunft.

Polyhymnia in H. Das kommt auf die Komposition und auf den Komponisten an. Bei der ungeheuren Ueberproduktion — o wenn die betreffenden Leser uns doch glauben wollten! — werden Sie sehr wenig oder gar kein Honorar bekommen, unter Umständen auch noch die Druckkosten bezahlen müssen. An Albums für Tenor nennen wir Ihnen die im Verlage von Rühle und Wendling, Peters und Kahnt erschienenen.

Wir bitten von den Offerten unserer Inserenten recht ausgiebig Gebrauch zu machen und stets auf die „Neue Musik-Zeitung" Bezug zu nehmen.

Die Ernährung der Nervösen.

Unter den zahlreichen Krankheitszuständen, die eine besonders energische Kräftigung durch eine entsprechende Diät erfordern, ist speziell die Nervosität zu nennen. Jedermann kennt das vielgestaltige Leiden, das wegen seiner ungeheuren Verbreitung bei alt und jung, reich und arm geradezu als das Kulturübel unserer Zeit bezeichnet werden muß; jeder weiß auch, wie schwer gerade der Nervöse oft unter seiner allgemeinen Mattigkeit, seiner gedrückten Stimmung und seiner Unlust zur Arbeit leidet, ohne doch eigentlich als krank zu gelten.

Die Maßnahmen, die man gegen diese ebenso lästigen wie gefährlichen Symptome leider noch immer zur Anwendung bringt, lassen sich in zwei Gruppen einteilen. Einerseits greift man häufig zu Reizmitteln, weil alle Nervösen ein instinktives Bedürfnis nach Mitteln empfinden, die dem Körper das verloren gegangene Kraftgefühl schnell wiedergeben. Daß damit aber im besten Fall nur Augenblickserfolge erzielt werden können, und daß die Widerstandsfähigkeit des Nervösen um so sicherer wieder schwinden muß, sobald die Reizwirkung abgeklungen ist, liegt auf der Hand. Reizmittel wirken eben auf den Organismus nicht anders wie die Peitsche auf das müde Pferd.

Einer Beliebtheit, die der ernste Kritiker ebenfalls völlig verurteilen muß, erfreuen sich anderseits bei vielen Nervösen die Beruhigungsmittel. Auch mit diesen kann die Nervosität natürlich nicht geheilt werden. Sie setzen zwar die als besonders unangenehm empfundene Ueberregbarkeit der Nerven herab und beseitigen so das Unlustgefühl der Nervösen, aber von einer Dauerwirkung kann selbstverständlich nicht die Rede sein.

Eine solche kann nur durch Mittel erzielt werden, die das Uebel an der Wurzel fassen und die Ursache der Nervenschwäche beseitigen.

In dieser Hinsicht wird neuerdings mit allem Nachdruck betont, daß den rein körperlichen Vorgängen der Ernährung und des Stoffwechsels für das Zustandekommen dieses anscheinend mehr seelischen Leidens eine viel höhere Bedeutung beigemessen werden muß, als man noch vor wenigen Jahren allgemein annahm. Diese wissenschaftliche Feststellung steht mit den Erfahrungen des täglichen Lebens durchaus im Einklang; wissen wir doch, daß sich an dauernde Ueberanstrengung, an eine schlechte Blutbeschaffenheit, an die nach Krankheiten und Operation zurückbleibende Erschöpfung so oft eine langwierige reizbare Schwäche des Nervensystems anschließt. Die große Wichtigkeit einer ausgiebigen körperlichen Kräftigung bei solchen Krankheitszuständen dürfte daher ohne weiteres einleuchten.

Eine solche Kräftigung aber wird, wie die berühmtesten Vertreter der medizinischen Wissenschaft in unzähligen Versuchen festgestellt haben, sicher und schnell mit dem Sanatogen erreicht.

Das Sanatogen wirkt vermöge seiner höchst zweckmäßigen Zusammensetzung auf den menschlichen Körper und ganz speziell auf die Nervenzellen als Stärkungsmittel allerersten Ranges. Es besteht nämlich aus reinstem Milcheiweiß und Glyzerophosphat.

Die hohe Bedeutung des Eiweißes für die Ernährung ist allgemein bekannt; seit Liebigs grundlegenden Forschungen gilt es als der wichtigste aller Nährstoffe und als die hauptsächlichste Quelle aller Muskelkraft. Das im Sanatogen enthaltene Milcheiweiß zeigt eine chemische und bakteriologische Reinheit, wie sie bisher für diesen Stoff noch niemals erreicht worden ist. Diese Reinheit ist nicht etwa durch Erhitzen erzielt, das die Eiweißkörper in hohem Maße schädigt und die giftigen Produkte mancher Bakterien doch nicht zu zerstören mag; sie beruht vielmehr auf einer mustergültigen Fabrikation aus reinsten Urstoffen.

Der andere Bestandteil des Sanatogen, das sogenannte Glyzerophosphat, ist der wirksame Kern der Lezithine, jener chemischen Körper, die in erster Linie zum Aufbau und zur Erhaltung des Gehirns und der Nerven erforderlich sind.

In dieser Zusammensetzung und unerreichten Reinheit des Sanatogens liegt die Erklärung für seine Bekömmlichkeit und seine vorzügliche Wirkung. Sanatogen wird oft noch ausgezeichnet verdaut, wenn der Organismus zur Verarbeitung anderer Nahrung unfähig ist. Alle diese Tatsachen begründen die Unentbehrlichkeit des Sanatogens bei der Ernährung Nervöser wie auch Kranker, die schnell und nachhaltig gekräftigt werden sollen. In allen diesen Fällen bildet unstreitig Sanatogen die ideale Ernährung.

Diese günstige Beurteilung des Sanatogens gründet sich auf die rückhaltlose Anerkennung der deutschen Aerzteschaft. Das Präparat ist in unzähligen Fällen klinisch erprobt worden; die Ergebnisse dieser Prüfung sind in nicht weniger als 120 Veröffentlichungen in medizinischen Zeitungen niedergelegt. Diese Literatur wird ergänzt durch mehr als 12000 günstige Urteile von seiten praktischer Aerzte.

Wer über Sanatogen und seine Anwendung näher unterrichtet zu werden wünscht, erhält auf Verlangen von den Sanatogen-Werken, Berlin SW. 48, Mitteilungen aus dem in zehn Jahren des Bestehens angesammelten Sanatogen-Archiv. Sanatogen selber ist bekanntlich in den Apotheken und Drogerien erhältlich.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 30. November.)

S. H. S. Solang Sie z. B. über die regelrechte Behandlung des Leittons und des Quartsextakkords nichts Näheres wissen, werden Sie auch Ihre mitunter recht hübschen melodischen Phrasen nicht einwandfrei harmonisieren können. Treiben Sie also fleißig Harmonielehre, statt sich mit Aufgaben zu plagen, denen Sie nicht gewachsen sind.

H. B. K-ruhe. Der ruhige, solide Ernst, der aus Ihren einfach gestalteten Liedern spricht, hat etwas Gewinnendes. Daß Sie in der schulgerechten Verwendung figurativer Mittel schon einige Uebung besitzen, verbirgt sich nicht. Der Ausdruck dürfte vertiefter sein. Durchglüht und durchwärmt von dem Feuer leidenschaftlichen Empfindens müßte Ihre Kunst noch besserer Taten fähig sein.

H. Schl. in Berlin. „Kunst ist Traumdeuterei" sagt R. Wagner irgendwo. Das Reich Ihrer Träume ist die Operette. Was Sie so mühelos deuten, zieht in munterem Fluß dahin. Diese sorglose, naturwüchsige Art des Musizierens hat auch etwas für sich, wenngleich sich an ihr das Wort „Es ist nicht alles Gold, was glänzt" vom ersten bis zum letzten Takt bewahrheitet. Vernachlässigen Sie das Fachstudium nicht, damit sich zu Ihren Freunden auch solche gesellen, die höhere Ansprüche zu machen gewöhnt sind.

F. T. in O. Ihre Walzer sind, wenn auch nicht gerade originell, so doch gefällig und unterhaltsam. Die Einleitung ist minderwertig. Störende Schnitzer finden sich da und dort. Auf den unterlegten Text würde der feinere Geschmack gern verzichten.

Amdre. Ihre Musik ist exotischer Natur, in rhythmischer wie in harmonischer Hinsicht und sagt darum nicht jedem Empfinden zu. Sie sollten sich in die Kur des alten Sebastian Bach begeben; denn offenbar verfügen Sie über eine reiche Phantasie, die nur der ihr angemessenen künstlerischen Schulung wartet, um Bedeutendes hervorzubringen.

Kantor Sch. Die beiden Chöre sind in Heft 5 besprochen worden. Der neue folgt in Heft 7. Wir bitten die Einsender, den oben angegebenen Termin des Redaktionsschlusses für den Briefkasten beachten zu wollen. Was später bei uns einläuft, kann erst in der nächsten Nummer besprochen werden.

Chr. N. Die Komposition wird in Heft 7 besprochen werden. Wir bitten, nicht in zu kleinen Zwischenräumen anzufragen. In solcher Zeit kann sich am Werte der Kompositionen wenig geändert haben. Wegen der Placierung ist das Betreffende inzwischen geschehen.

O. K., S. Folgt gleichfalls in Heft 7.

Budapest. In der Redaktion liegt noch ein Notenheft, das in No. 24 des vorigen Jahrgangs unter B. J., Bpest. besprochen wurde. Ist Rücksendung erwünscht, dann bitten wir um genaue Adresse und Einsendung des Portos.

 *Anzeiger für den Weihnachtstisch* 

Dur und Moll.

Spohr-Anekdoten. Eine ergötzliche Geschichte erlebte Spohr 1820 in *London*, als er hier bei *Rothschild* seinen Kreditbrief nebst einer Empfehlung des Frankfurter Bruders persönlich überbrachte. „Nachdem Rothschild mir beide Briefe abgenommen und flüchtig überblickt hatte, sagte er zu mir in herablassendem Tone: „Ich lese eben" — auf die ‚Times' deutend — „daß Sie Ihre Sachen ganz gut gemacht haben. Ich verstehe aber nichts von Musik. Meine Musik ist dies" — auf die Geldtasche schlagend — „die versteht man an der Börse!" worauf er seinen Witz laut belachte. Dann rief er, ohne mich zum Sitzen zu nötigen, einen Kommis herbei, gab ihm den Kreditbrief und sagte: „Zahlen Sie dem Herrn sein Geld aus." Hierauf winkte er mit dem Kopfe — und die Audienz war zu Ende. Doch als ich bereits an der Tür war, rief er mir noch nach: „Sie können auch einmal zum Essen zu mir kommen, draußen auf mein Landgut!" Einige Tage nachher schickte auch wirklich Madame Rothschild. Ich ging aber nicht hin, obwohl sie die Aufforderung noch einmal wiederholte." Der empfehlende Rothschild in Frankfurt war derselbe, der eine Vorstellung in seinem Salon mit den Worten ausführte: „Mein Neffe, Herr Oppenheim, Maler, hat's aber nicht nötig".

1825 weilte Spohr, auf einer Reise ins Seebad begriffen, auch in Düsseldorf bei Mendelssohn. Als er von da zu Immermann ging, schlug ihm dieser einen Besuch bei dem „Sonderling" Grabbe, dem Dichter von „Faust" und „Don Juan", vor, wobei etwas recht Drolliges passierte. „Als wir bei ihm eintraten und der kleine Mensch mich Koloß zu Gesicht bekam", erzählt Spohr, „zog er sich schüchtern in eine Ecke des Zimmers zurück und die ersten Worte, die er sprach, waren: „Es wäre Ihnen ein Leichtes, mich da zum Fenster hinauszuwerfen." Ich antwortete: „Ja, ich könnte es wohl, aber darum bin ich nicht hierher gekommen." Erst nach dieser komischen Szene stellte mich Immermann dem närrischen, aber interessanten Menschen dann vor.

Einmal erlaubte sich Johann Derska, erster Tenor an der Kasseler Hofoper, die bekannte grüne Mütze Spohrs, die dieser neben den Souffleurkasten gelegt hatte, wegzunehmen und sich aufzusetzen. Sie war ihm viel zu groß und die Umstehenden ergötzten sich darüber, im Hinblick auf den Kopfumfang Spohrs. Spohr ließ dies ruhig eine Weile geschehen, dann sagte er: „Derska, lassen Sie das doch, darunter gehört ein anderer Kopf als Sie einen haben" — und hatte nun die Lacher auf seiner Seite. *E. Ki.*

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

An FRITZ BRUNO WILD (Fraustadt).

Sicilienne

(in alter Partitenform).

Sigfrid Karg-Elert.
(1909)



*) Die mit *c. f.* bezeichneten Mittel- oder Oberstimmen intonieren in etwas umgebildeter Form Motive aus dem sicilianischen Weihnachtslied „O sanctissima."


p
p
*) c. f.
*) c. f.
f
rit.
(Wiederholung stärker)

Silvester.

Präludium.

Religioso.

Matthäus Koch, Op. 51.




molto rit.
Tempo I.
mp
Arie.
Andante.
dolce
pp
mf
p
dim.

XXXI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

An FRITZ BRUNO WILD (Fraustadt).

Sicilienne

(in alter Partitenform).

Sigfrid Karg-Elert.
(1909)



*) Die mit *c. f.* bezeichneten Mittel- oder Oberstimmen intonieren in etwas umgebildeter Form Motive aus dem sicilianischen Weihnachtslied „O sanctissima."


p
p
*) c. f.
*) c. f.
f
rit.
(Wiederholung stärker)

Silvester.

Präludium.

Matthäus Koch, Op. 51.

Religioso.




molto rit.
Tempo I.
mp
Arie.
Andante.
dolce
pp
mf
p
dim.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark. | 1910 Heft 7

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Von deutscher Opernkultur.[1]

I.

Das neue Kasseler Bühnenhaus und sein spiritus rector. — Was uns die „Provinz" lehrt. — Die Hoftheater-Bürokratie und ihre Gefolgschaft.

MEINE jüngeren Kollegen von der Feder bereisen jetzt öfters Italien und Frankreich, nicht nur, um Stoff für eine Arbeit auf historischem Gebiete zu sammeln, sondern ganz besonders auch, um das neuaufblühende Musikleben der romanischen Nationen kennen zu lernen. Das ist löblich. Man erfährt dabei, daß jenseit der Berge im Reiche der Tonkunst auch ein ganz Teil Ernsteres in Frage kommt als die Sensationsopern eines Mascagni und Puccini, und man gewinnt in der Fremde gute Maßstäbe zur Beurteilung des Einheimischen. Indessen sei den Kritikern, die in unseren großen Musikhauptstädten tätig sind und nicht in der „Gewohnheit trägem Geleise" verharren wollen, unmaßgeblich nahegelegt, denn doch auch innerhalb des Vaterlandes nach Möglichkeit Studien- und Entdeckungsreisen zu unternehmen und sich tunlichst mit dem vertraut zu machen, was Bühne und Konzertsaal im „inneren Deutschland" bieten. Sie zögen sonst mit der Zeit ein wenig den Verdacht auf sich, es denen unter unseren Höchstgebildeten und Ueberbildeten gleichzutun, die über die Architektur jedes Renaissancepalastes von Florenz und Siena extragescheit zu reden verstehen, dagegen es nie der Mühe für wert gehalten haben, nach Hildesheim, Lübeck oder Braunschweig zu fahren. — Was ich das „innere" Deutschland nenne? Nun das, in dem man gediegen arbeitet, aus Freude an der Sache, ohne über jedes Tagesergebnis gleich ungeheuren Lärm zu schlagen. Somit das beste Deutschland. In württembergischen, rheinischen und thüringischen Landen, in Dessau und Rostock, in Regensburg, Graz und Basel gibt es für Kritiker, die mit der Milch der Großstadt aufgezogen sind, noch erstaunlich viel zu lernen.

Kürzlich führte mich mein Weg nach *Kassel*. Es galt einer Vorbesprechung für die Begründung einer auch dort ungefähr nach „Münchner Modell" einzurichtenden Musikalischen Volksbibliothek. Auch war es mir darum zu tun, das neue Kasseler Hoftheater zu sehen. Seine Hauptfassade erscheint gedrückt, zu stark in den Boden wuchtend, wie die des Wiener Hofopernhauses; mit der allseitig dafür vorgebrachten Entschuldigung, daß man ältere niedrige, den Platz, an dem der Neubau aufragt, teilweise umsäumende Schloß- und Museumsarchitekturen in ihrer Wirkung nicht hätte beeinträchtigen dürfen, weiß ich nichts anzufangen. Es gibt nur gelungene und nicht gelungene, aber keine Verlegenheits-Lösungen. Sehr reizvoll ist dagegen die Ausbildung der den wundervollen Parkwiesen der „Aue" zugekehrten Rückfront des Bühnenhauses mit anschließendem, allmälig abfallenden, zur Landschaft überleitenden Terrassenwerk. Im Inneren halten sich mehr und weniger Geglücktes die Wage. Nicht allzu erfreulich ist der Gesamtanblick des Zuschauerraumes. Der übliche preußische Hoftheater-Dekorationsgeschmack: viel Stuck, viel zu viel Gold, und die gleiche plastische, allegorische Plunderware, mit der Herr Hofbaurat Genzmer das ehedem so schöne Berliner Schauspielhaus verschandelt hat. Musterhaft dagegen, ja vorbildlich ist die Anlage und Einrichtung der Studierzimmer, der Probebühne, der Garderoben, der Requisitengänge. Das erste Hoftheater, in dem man sich dazu verstanden hat, den Orchestermusikern einen Versammlungs- und Erholungssaal zur Verfügung zu stellen, wie er dem Range von Künstlern entspricht. Bei ungemein klarer Disposition des Ganzen erscheint alles zugleich weiträumig und behaglich, zu frisch-fröhlicher Arbeit einladend. Unseren Theaterarchitekten sei empfohlen, nach Kassel zu reisen, um dort zu studieren, wie man neben und hinter der Szene zweckmäßig baut und einteilt. Vortrefflich bewähren dürfte sich bei Brandgefahr das hier zum erstenmal angewendete System der zwischen Bühne und Zuschauerraum eingeschobenen „Feuergasse", deren Seitentüren und Bedachung sich auf einen Hebeldruck hin gegen das Freie öffnen. Nur daß sich, wie sattsam bekannt ist, auch bei vollkommener Isolierung des Feuerherdes der Ausbruch einer Panik nicht verhüten läßt. Und eine solche Panik muß für einen Teil der Zuschauer verhängnisvoll werden, wenn es sich um ein Haus mit Rängen, also mit hohen Rangtreppen handelt — über die, mögen sie auch noch so be-

[1] Unter obiger Ueberschrift sollen an dieser Stelle fortan Betrachtungen zur Veröffentlichung gelangen, die sich mit dem Opernwesen im Sinne der immer stärker anwachsenden *Reformbewegung* auf dem Gebiete der deutschen Musik befassen. In zwangloser Folge. Und in zwangloser Form. Die Aufgabe, die sich meine Freunde und ich zum Beginne unserer einschlägigen Arbeiten stellten, mußte vorerst die sein, in mehr systematisch-theoretischer Art die Tätigkeitsgebiete der Reformfreudigen durchzugehen. — Jetzt kommt es darauf an, durch Beispiele, denen nach Wagners Wahrwort stets die beste Ueberzeugungs- und Werbekraft innewohnt, möglichst deutlich zu erweisen, was hinfällig ist und was an die Stelle des Rückständigen zu treten hat. Beispiele aber sprechen, denk' ich, am meisten an, wenn man sie nicht in eine Grammatik einschachtelt, sondern frischweg aufreiht, wie sie einem die Erfahrungen des Tages vor Augen führen. *Der Verfasser.*

quem geführt sein, die Besucher im gegebenen Augenblick blindlings, besinnungslos herunterstürzen, die Schwächeren, Hilflosen ohne Erbarmen zertretend. Darum werde ich nicht müde werden, zu betonen, daß annähernd amphitheatralische Anlagen mit kurzen Treppen Sicherheit und Leben der Zuschauer in unvergleichlich höherem Maße verbürgen! —

Ein weiterer Vorzug des Kasseler Hauses ist die komplizierte, doch überaus sinnreich erdachte Unterbühnen-Maschinerie, wie ich sie in gleicher Leistungsfähigkeit noch nirgendwo anders angetroffen habe. Dagegen vermißte ich in der Beleuchtungstechnik Vervollkommnungen, die das Münchner Künstler- und Prinzregenten-Theater zeigen.

* * *

Ein freundliches Geschick hatte mir eine Darstellung des „Lohengrin" beschieden. Kaum je zuvor wohnte ich einer so einheitlich geschlossenen, kaum je einer derart bis in die geringste Einzelheit gediegen vorbereiteten Wiedergabe dieses Musikdramas bei. Gleich mit den ersten Szenen gewann ich Gewißheit darüber, daß nichts auf das gute Glück einer mehr oder minder genialen Improvisation gestellt, vielmehr Partiturseite für Partiturseite in langem, emsigen Ausprobieren aufs Fleißigste durchgearbeitet war. Es braucht wohl kaum erwähnt zu werden, daß die wackeren Kasseler Geiger an Glanz und Fülle des Klanges mit den Streichern der Wiener, Berliner oder Dresdner Hofoper nicht zu wetteifern vermögen; indessen führten sie, ohne daß vorher im Orchesterraum gestimmt würde, das Vorspiel in so goldreiner Intonation durch, wie man das heute — von den Bayreuther Festspielen abgesehen — nie und nirgends mehr erlebt. Die Holzbläser brachten im zweiten Akt ihre Doppelschläge so ebenmäßig abgerundet heraus, wie ich das gleichfalls seit langen Jahren in keinem anderen deutschen Theater zu hören bekam — freilich in der Mailänder „Scala" unter der Leitung Toscaninis. Die gleiche, unendlich wohltuende Korrektheit zeichnete die Leistung der Chöre aus. Wo piano vorgeschrieben ist, wurde nicht mezzoforte, wo pianissimo angemerkt ist, nicht piano gesungen. Die Solisten standen bezüglich ihrer stimmtechnischen Ausbildung nicht sämtlich auf der Höhe der Aufgabe. Aber alle folgten dem Dirigentenstabe auf den leisesten Wink, respektierten streng die Taktstriche und phrasierten fast durchweg richtig. Am Darsteller des Gralsritters hafteten noch verschiedene Untugenden. Doch er bezeugte dem Allgebieter Rhythmus Ehrfurcht — was man von Knote, Tänzler und Slezak, die beim Münchner und Wiener Publikum zurzeit als die vom Genius geweihten Darsteller des Lohengrin gelten, in keiner Weise behaupten kann. Das große Ensemble des zweiten Aufzuges „in wildem Brüten muß ich sie gewahren" — eine der allerherrlichsten Eingebungen Wagners — war klanglich so fein und delikat abschattiert wie ein von einem unserer vorzüglichsten Streichquartette gespieltes klassisches Adagio.

Spiritus rector des Ganzen: Herr Hofkapellmeister Dr. *Franz Beier*. Ob er genial ist, weiß ich nicht — der „Lohengrin", in dem Irdisches und Ueberirdisches auf dem Pfade eines ideal abgeklärten Viervierteltaktes einherschreiten, bietet nicht wie die Jugendopern und wie die späteren Dramen des Meisters den Anlaß, kapellmeisterliche Genialität zu offenbaren. Aber dafür stehe ich ein: Beier ist einer der allerbesten, gewissenhaftesten und rührigsten Musiker, die heute in der vorderen Reihe stehen. Dazu auf seine Art ein Stück Poet, obwohl die Musen und Grazien der Mark Brandenburg an seiner Wiege standen. Seit zwanzig Jahren und drüber in Kassel ansäßig, wirkt er dort geruhig, fördersam, froh des von ihm mit Bedacht, aber auch mit Konsequenz im Kurhessischen erzielten Fortschritts. Er überschwemmt die Weltblätter nicht mit Reklamenotizen, macht keine Rundreisen, streut Niemandem mit Pseudo-Festspielen Sand in die Augen, sagt vielmehr, schlicht und doch mit berechtigtem Selbstbewußtsein: „Wenn Jemand sehen will, was wir hier treiben, soll er uns mitten in unserer Jahresarbeit aufsuchen." Es gibt noch Idealisten — im „inneren" Deutschland[1].

Der Durchsichtigkeit in der Aufrollung des musikalischen Gewebes entsprach eine hocherfreuliche Klarheit in der Ausgestaltung des szenischen Teiles. Ganz nach dem Willen Wagners war auch hier oberstes Gesetz: absolute Deutlichkeit, im Großen wie im Kleinen. Verstehen wir uns recht: erst bei peinlich genauer Durchleuchtung aller Bühnenvorgänge, aller Einzelheiten des dialogischen Gefüges kann der Charakter der Ortrud und ihr Verhältnis zu Telramund auch dem naiven Zuschauer ganz verständlich werden. Für die Regie zeichnete *Felix Ehrl* verantwortlich. Ich hege Bedenken, ihn so herauszustreichen, wie er es verdient; denn ich möchte ihn den Kasselern nicht gern wegloben. Ersichtlich hatte er sich von der rühmenswerten Lohengrin-Inszenierung Siegfried Wagners vielfach anregen lassen; doch traten auch bemerkenswerte Züge eigenkünstlerischer Auffassung hervor. Verständigerweise propft er nicht, wie seine Wiener, Berliner und Münchner Kollegen, den Schauplatz mit Menschenmassen bis in den letzten Winkel voll. Er gibt der vor Gericht erscheinenden Elsa kein kriegsstarkes Bataillon von Frauen, sondern nur ein Dutzend Gespielinnen mit; er hält die Gruppen der Sachsen und der Brabanter in allen Entwicklungsphasen des ersten Aufzuges scharf auseinander. Wenige Menschen vermögen auf der Bühne ein „Volk" zu repräsentieren; aber sie müssen alle Stimme haben und spielen können. Zeige mir, was Du mit einem halb Dutzend Statisten anzufangen verstehst — und ich will Dir sagen, ob Du ein geborener Regisseur bist! Beim Gebet der Elsa fiel mir angenehm auf, daß besagte Gespielinnen nicht sämtlich a tempo auf ihren Einsatz niederknieten, sondern nach und nach, in frei sich auslösenden schönen Einzelgruppen, allmälig von der Bekundung herzlichen Mitleids zu inbrünstiger Bitte übergehend. Diese auch bildmäßig sehr wirksame Abstufung wollte ich gleicherweise dem vortrefflichen Ehrl zugute schreiben, wurde aber darüber belehrt, daß die sinnvolle Idee vom gegenwärtigen Intendanten der Kasseler Hofbühne, dem Grafen Bylandt-Rheydt, herrühre. Woraus ich entnahm, daß es auch Theaterleiter gibt, die ihren führenden Künstlern ihrer Szene mit brauchbaren Gedanken zu Hilfe kommen, anstatt ihnen herkömmlicherweise durch störendes Dreinreden und dilettantische Zutaten das Werk zu verderben. Man lernt nie aus.

* * *

Aehnliche Eindrücke wie von dieser so wohlgelungenen Lohengrin-Aufführung erhielt ich von einer Darstellung des „Tannhäuser", der ich vor anderthalb Jahren, gleichfalls mitten im Spieljahr, zu *Weimar* beiwohnte — am Dirigentenpult saß der um die Sache des Fortschritts bestverdiente *Peter Raabe*. Auch hier nichts Aufrüttelndes, stark Fortreißendes, Ueberwältigendes; aber auch hier eine bis ins Geringfügigste getreue Erfüllung der Absichten des Dichters und des Tonsetzers, als unverkennbares Ergebnis liebevoller, minutiös genauer Vorbereitung. Und so hätt' ich noch von Manchem zu berichten, das weise Männer in den Zentren Wien und München, Berlin und Dresden als „erfreuliches Provinzbemühen" abzufertigen belieben.

---

[1] Auch die sehr zweckmäßige, gleichfalls von Beier herrührende Disposition des terrassenförmig gegliederten, von Schalldeckeln überwölbten Orchesters verdient das eingehende Studium aller Interessierten. Die Blechbläser sitzen teilweise unter der Bühne. Doch wölbt sich über ihren Pulten eine hohle Decke, so daß die Klangwirkung der Trompeten und Posaunen an Glanz nichts einbüßt. (Die Versuche, für den Ersatz der massiv ausgemauerten Bedachung der untersten Terrassen im Orchester des Prinzregenten-Theaters durch eine Hohldecke zu wirken, habe ich aufgegeben, da ich dessen müde geworden bin, in den Wind zu reden.) Das Kasseler Orchester ist unsichtbar für die Zuschauer, die im Parkett sitzen und solche, die die Mittelplätze im ersten Balkon innehaben.

Was lehren solche Erfahrungen?

Daß man die Kulturarbeit des „deutschen Winkels" nach wie vor in hohen Ehren zu halten hat. Daß der Organismus unserer führenden Großbühnen starke Schäden, klaffende Brüche aufweist.

Ein Grundübel ist hier: die allzugroße Häufung der Opernvorstellungen. Mag ein Hofoperninstitut, wie das Münchner, in Felix Mottl den unvergleichlichen Gluck-, Mozart-, Berlioz- und Wagner-Interpreten an seiner Spitze haben, mag es, wie das Dresdener, über das schlagfertigste, alle technischen Schwierigkeiten spielend bewältigende Orchester verfügen, mag es, wie das Wiener und Berliner, sich einer außerordentlich reichen, fast unbeschränkte Aufwendungen für den Gagen- und Ausstattungsetat ermöglichenden Subvention erfreuen: wenn jahraus, jahrein wöchentlich sechs oder gar sieben Opernaufführungen stattfinden sollen, so müssen einige davon notgedrungen der routinemäßigen Abhaspelung, der Verflachung anheimfallen, also von dem wiederzugebenden Werke ein ungenaues, verwischtes, wenn nicht gar entstelltes Bild liefern. Die Tatsache, daß ein Stück „steht", wie das in der Theatersprache lautet, will sagen, daß Sänger und Spieler die Noten leidlich beherrschen — sie bedeutet herzlich wenig. Proben, Proben und immer wieder Proben sind vonnöten, ebensogut für die kleinste Spieloper wie für das gewaltigste Musikdrama, damit das auch gehalten wird, wozu man sich durch Ankündigung auf dem Theaterzettel verpflichtet: nämlich in wenigstens annäherndem Maße eine Erfüllung der Absichten Wagners, Webers, Beethovens. Wie oft aber getraut man sich, dem Theatergast eine Schlamperei mit Dekorationen zum „Freischütz" oder zum „Holländer" vorzusetzen! Jene Proben sind indessen, bei sechs bis sieben wöchentlichen Opernvorstellungen, in genügender Anzahl nicht herauszubringen. Beim besten Willen nicht. Auch dann nicht, wenn zufällig wichtige Stützen des Personals nicht in Europa oder Amerika auf Gastspielfahrten begriffen sind. Auch dann nicht, wenn die Oper und das Schauspiel mit ausgedehntem Apparat getrennte Wirkungsstätten haben, und somit nicht um die Probenstunden miteinander raufen müssen. (Nebenbei gesagt: dieser Not wäre man in München längst enthoben, wenn man, mit entschlossenem Beiseiteschieben aller Philisterbedenken, endlich einmal das Prinzregenten-Theater ausnützte, anstatt es für elf Monate im Jahre den Spinnen und Holzwürmern zu überlassen.)

Nun kann „der Dirigent", ich meine den Mann, der, vermöge einer genialen Ausnahmebegabung und mit dem ganzen Einsatz einer ungewöhnlichen Autorität, alle Mitwirkenden derart zu elektrisieren versteht, daß ein empfindlicher Probenmangel wenigstens einigermaßen wettgemacht wird, nicht Abend für Abend in die Bresche treten: er würde sich sonst in kurzem aufreiben. Denn bei dergleichen Kraftanspannungen heißt es meistens: sein Letztes hergeben! Es kommen also Andere an die Reihe. Entweder sie besitzen Ehrgeiz und geben sich Mühe. Dann werden wenigstens besondere Unfälle vermieden. Oder sie sind bereits müde und resigniert. Dann schlafen sie. Der Rest ist Katzenjammer. In der nächsten Regiesitzung wie in der solchen Unglücksabenden gewidmeten Kritik.

Wollten wir nun Mottl und Richard Strauß, Weingartner und Schuch, Muck und Blech fragen: Ja, seid Ihr denn mit diesem Massenverschleiß einverstanden? — so würde uns zweifellos ein einstimmiges kräftiges „Nein" entgegenschallen. Wer sind aber die Leute, die den „intensiven Betrieb" erzwingen? Ueber Menschen und Göttern, über dem blitzeschleudernden Zeus thront die Moira; über Intendanten, Operndirektoren, Künstler und Publikum herrscht die Hoftheater-Bürokratie mit ihrem Adjutanten, dem Kassierer. Weshalb auch nicht? Wenn die Bürokratie allüberall beglückend waltet, im politischen und im Erwerbsleben, in den Hochburgen der Rechtspflege und der Wissenschaft, in der Schule und in der Zeitung: warum soll einzig und allein die Bühne ihrer Segnungen entbehren? Also spricht der Theaterbürokrat: „Frau Müller ist krank geworden; wir können daher morgen den ‚Fidelio' nicht geben. Wir werden die ‚Tosca' oder die ‚Meistersinger' einwerfen." Historisch! Hinter diese Allgebietenden stecken sich alle möglichen Banausen, deren Wünsche darauf abzielen, daß Tag für Tag „möglichst viel los" ist, damit die betreffende Hauptstadt sich zu einem Eldorado eines einbringlichen Fremdenmarktes entwickele: Hoteliers, Bierbrauer, Antiquitätenhändler und Kritiker unter 25 Jahren, die selig sind, sofern sie jeden Abend den Fauteuil drücken.

Jene Bürokraten und ihre Gefolgsmänner halten jede Art künstlerischer Bestrebungen für Utopien. Sie rechnen. Mit dem Leitsatz: je größer die Menge des Gebotenen ist, um so mehr Geld geht ein. Frägt sich nur, ob in dieser rechnerischen Politik nicht ein Grundfehler steckt. Frägt sich des weiteren, ob überhaupt das „Hoftheater" im heutigen Stadium der deutschen Kulturentfaltung noch eine rechnerisch sichere, und ebenso noch eine genügend ideal gefestigte Grundlage hat.

Darüber ein andermal.

Schon seit Jahren habe ich darauf hingewiesen, daß die Umwandlung der Hoftheater in städtische, bezüglich staatliche Bühnen in der Perspektive der Entwicklung liege[1]. Aller Hoftheater. Denn auch an die Pforten der kleineren, in denen der Bürokrat seinen Vorgesetzten noch nicht über den Kopf gewachsen ist, pocht bereits das Schicksal.

Paul Marsop.

Führer durch die Klavierliteratur.

Von OTTO URBACH (Dresden).

I. Die Anfänge der Klaviermusik bis zur Klaviersuite.

B. Italien.

LIEBE und Dankbarkeit schwellen unsere Herzen, gedenken wir Italiens wonniger Fluren! Daß die Instrumentalmusik selbständig ihr Haupt erhebt, kommt uns aus dem gesegneten Lande südlich der Alpen. Wahrhaft große Begabungen schufen in ihrem künstlerischen Drange Neues, Neues, Neues; eine mächtige Welle musikalischer Genialität wandert von Mitternacht nach Mittag, deren Rauschen, die Kriegsgewitter überdauernd, über den deutschen Süden bis in den tiefen Waldfrieden Thüringer Städtchen und Dörfer klingt und in stillen Organisten- und Kantorenstübchen einen unbeschreiblich starken Widerhall findet. Ihren Ausgangspunkt nimmt sie im XVI. Jahrhundert in dem den Kindern Germanias so wesensverwandten Norden Welschlands, vor allem in der auf dem Gipfel ihrer Macht stehenden Dogenstadt.

Venedig! — „Hier bin ich ein Herr", so schreibt Albrecht Dürer aus Venedig, „daheim bin ich ein Schmarotzer"; — in welch wundersamem Glanze mag seinen Maleraugen die herrliche Stadt an der Adria erschienen sein, auf deren silberschimmernden Wogen eine mächtige Flotte reichgeschmückter Segel- und Ruderschiffe die Pracht des Morgenlandes herbeitrug, in deren Himmels lichter Bläue die reichen und edlen Formen der soeben der letzten Gerüste entkleideten Markuskirche und des Dogenpalastes ragten! Wie mag dem phantasievollen Deutschen die Malerhand gezittert haben, wenn Tintoretto die Treppe zum Dogenpalast emporstieg, wie mag ihm der Farbenrausch Veroneses und Tizians, dem ein deutscher Kaiser den Pinsel vom Boden aufhob, in die Seele gebrannt haben! Und welche vertrauten Erinnerungen aus der Vaterstadt mögen ihm vor Giorgiones „Konzert" aufgewacht sein! Und gab er sich sinnend dem Zauber der

---

[1] Vergl. u. A. meine (1905 erschienene) Broschüre: „Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker", S. 83 ff.

Stimmung in S. Marco hin, so berauschten ihn die mächtigen Klänge der neuen Orgel, deren Meister die nordische Mundart seiner Muttersprache nicht verleugneten; Vilanellen und Villoten umhallten ihn, trugen ihn die stillen Gondeln in seine Werkstatt; Gesang und Lautenklang durchschwirrten Venedigs köstliche Nächte; fleißig studierte die Jugend in den Klosterschulen die geliebte Musik. Elena, Pietro Bembos Tochter, bittet ihren Vater, sie das Spielen auf dem Monacord erlernen zu lassen; aus dem bekannten Antwortbrief des gelehrten Dichters erfahren wir, daß man es mit der Ausbildung sehr gründlich nahm und 10—12 Jahre ernsten Studiums, „ohne je an etwas anderes denken zu können", für nötig erachtete. Unter dem Monacord haben wir uns das Klavichord vorzustellen, für das wie in Deutschland die Meister des Orgelspiels Gesangsstücke und Tänze, mit Koloraturen ausgeschmückt, übertrugen, aber frühzeitiger zu einem eigenen Klavierstil kamen.

Während die Vokalmusik, dem eisernen Gesetze der Imitationsstimmführung folgend (das selbst in unserer Zeit noch geduldig getragen wird, aber in ihr schon mehr bleiern wirkt), oder den süßen Melodien des Volksliedes in kunstvollen Madrigalen nachgehend, unsterbliche Meisterwerke schuf, wie sie uns aus den Namen *Hadrian Willaert* (1490—1562), Organist und Kapellmeister an S. Marco, (sein Bild siehe in der Batkaschen Musikgeschichte), *Jakob Buus*, 1541 Organist an S. Marco und dem der beiden *Gabrielis* (gleichfalls an S. Marco) entgegenklingen, war inzwischen die Zeit der selbständigen Instrumentalformen gekommen.

Der III. Band der Arte musicale in Italia, Secoli XVI, XVII e XVIII, herausgegeben von *Luigi Torchi*, Verlag Ricordi-Mailand und Breitkopf & Härtel, gewährt uns eine Uebersicht über diese wichtigen Vorgänge. Leider ist dieses Denkmal italienischer Tonkunst nicht sehr sorgfältig; es kommen ganz unbegreifliche Ungenauigkeiten vor, Druckfehler, falsch gestellte Pausen, falsche Reprisen, falsche Taktbezeichnungen, wie Verwechslung von $^3/_2$- und $^6/_4$-Takt u. a. m., die die alten Meister an ihren Urenkeln nicht verdient haben. Luigi Torchi, der sich der riesigen Aufgabe unterzogen hat, die Werke zu „Tratte da codici, antichi manocritti ed edizione primitive, scelte, trascitte in notazione moderna, messe in partitura, armonizatte ed annotate" herauszugeben, — hätte auch die letzte Korrektur selbst lesen oder darüber wachen müssen, daß seine Korrekturen auch beim Druck beachtet wurden. L'Arte musicale in Italia ist übrigens „Printed in Italy!" (es mutet ganz deutsch an!).

Einen großen Raum nehmen wie bei der deutschen Klaviermusik des XV. Jahrhunderts die Werke für Orgel ein; übertragene Vokalmusik, Magnificats, Canzoni, Inni, Glorias und Ricercari von *Cavazzoni* (1542) eröffnen das Werk; lange trägt jedes Werk die Bezeichnung „per organo"; selbst zwei Canzonen von *Pellegrini* (1599) mit den vielsagenden Titeln La serpentina und La capricciosa und zwei Canzonen von *Soderini* mit den Bezeichnungen La scaramuccia und La ducalina (1608) sind ausdrücklich per organo bestimmt. Eine Eigentümlichkeit der Canzonen ist die Umgestaltung des Themas in anderer Taktart. Ricercari mit strengem Satzgefüge hat fast jeder Komponist jener Zeit zugesteuert. Die so frühe Form der Intonation ist mit elf Intonazioni von Giovanni Gabrieli (ca. 1540—1612) vertreten. Es sind kurze, oft nur 5taktige Stückchen, in denen sich im Gegensatz zu den Canzonen und Ricercars die Spielfreudigkeit regt, die bei der Ausführung jener sich nur in Koloraturen äußern konnte. Diese Spielfreudigkeit hat denn auch das „Spielstück", die Toccata, geschaffen, als deren erste uns in der angeführten Sammlung die von den beiden *Gabrielis* entgegentreten, die aber im Grunde nur weiter ausgeführte Intonationen sind. „Ein Stück phantastischer Musik, breite akkordische Partien, brillantes Passagenwesen, Arpeggienformen, dazwischen neckisch verstreute fugierte Teilchen", wie sie Dr. *Walter Niemann* in seinem lebendig und anregend geschriebenen „Klavierbuch" charakterisiert, wird sie erst durch das Klaviergenie *Claudio Merulo* (1533 bis 1604, Schüler Willaerts, 1557—1584 Organist an der Markuskirche, dann in Parma), dessen musikgeschichtliche Tat man an den vier gewaltigen Toccaten der Arte musicale sehr wohl ermessen kann. Hier steht die Form schon fertig vor uns, auf deren Grundmauern Joh. Seb. Bach seine glanzvollen Paläste aufbaut, in der Plastik der Themen natürlich nur bescheidene Hüttlein mit noch unsicher gefügten Wänden gegen die Bachschen Kolosse, aber doch durch ihre Großzügigkeit überraschend. Selbst ein so reifer Künstler wie Merulos Schüler *Girolamo Diruta* (Organist in Chioggia und Gubbio), dessen Ricercare durch Wohlklang auffallen, bleibt in seinen Toccaten weit hinter seinem Meister zurück. Dafür ist er durch sein Lehrbuch „Il Transilvano" von musikgeschichtlicher Bedeutung geworden. In diesem „Dialogo sopra il vero modo di sonar Organi ed Istromenti da Penna (Tasteninstrumente)" wird ein Fremdling aus Siebenbürgen (Transylvania — der erste Teil des Werkes ist dem Fürsten Bathory von Siebenbürgen gewidmet) mit allem bekannt gemacht, was zur Tätigkeit eines Orgel- und Klavierspielers gehört, so mit der Intavolatura (Orgelpartitur), den Diminutionen (Verzierungen), mit zahlreichen Werken, von denen auch l'Arte musicale einige bringt, und mit einer Darlegung der Spieltechnik des, wie es scheint, mehr „in sich hinein" lebenden Merulo.

„Der Organist und Klavierspieler sollen — so verlangte es Merulo — ihren Sitz so wählen (s. S. 41 der Seiffertschen Geschichte der Klaviermusik), daß der Körper sich vor der Mitte der Tastatur befindet. Zweitens sollen sie keine Bewegung mit dem Körper machen, sondern diesen und den Kopf gerade und anmutig halten. Drittens sollen sie darauf achten, daß der Arm die Hand leitet, daß die Hand immer gerade zum Arm steht und nicht tiefer oder höher als dieser gehalten wird, wie man bei schlecht gewöhnten Spielern beobachten kann. Viertens sollen die Finger ganz gleichmäßig, nicht bloß die zum Spielen gerade erforderlichen über den Tasten stehen, aber ein wenig gekrümmt, außerdem aber muß die Hand über der Tastatur locker und weich gehalten werden, ohne Kraftaufwand, wie wenn man ein Kind streichelt (accarezzare), denn ohne das können sich die Finger nicht mit Präzision und Schnelligkeit bewegen." Also dasselbe, was später Phil. Em. Bach mit seinem Ausdruck „schlaffe Nerven" fordert. — „Wenn auf der Orgel eine Brevis oder Semibrevis (ganze oder halbe Note) gespielt wird, so hört man sie ihren vollen Wert hindurch erklingen . . . spielt man eine solche Note aber auf einem Kielinstrument, so wird sie kaum bis zur Hälfte ihres Wertes erklingen. Dieselbe Wirkung, die auf der Orgel der Wind hervorbringt, muß man auf dem Klavier durch die Schnelligkeit und Geschicklichkeit der Hand ebenfalls zu erreichen suchen, indem man die Taste öfter hintereinander anschlägt, die Melodie nicht abreißt, sondern mit Trillern und anmutigen Verzierungen ausschmückt." — Das ist denn auch redlich geschehen.

Aus dieser Zeit stammt eine Erfindung, die beschämenderweise aus der allgemeinen Uebung gekommen ist, aber noch vor 100 Jahren zur notwendigen Ausrüstung jedes Musikstudierenden gehörte; eine Erfindung, ohne deren gründliches Verständnis uns eine Fülle von Werken des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts Hieroglyphen sind; eine Erfindung, die man das Linnésche System der Pflanzenbestimmung auf Harmonien übertragen nennen kann, da sie, ohne auf das innere Wesen der Akkorde einzugehen, diese lediglich in der praktischsten Weise aus ihrer Intervallzusammensetzung bestimmt und bezeichnet: die Erfindung des Generalbasses, d. h. die Bezeichnung der Akkorde durch Ziffern über dem gegebenen Basse und das fließende Spielen danach in geordneter Weise mit Melodie und Rhythmus, was der alte *Bach* nach den Berichten seiner Zeitgenossen in geradezu verblüffender Weise gemacht

haben soll mit Hinzufügung fugierter Stimmen. Die Erfindung des Generalbasses nimmt der Kapellmeister von M a n t u a und C o n c o r d i a, *Lodovico Grossi da Viadana* (1564—1645) für sich in Anspruch, von dessen Werken und Leben uns der verdienstvolle Regensburger *Fr. X. Haberl* erzählt. In seinen „Cento Concerti Ecclesiastici" empfiehlt Grossi seine „Nova inventione commoda per ogni sorte de Cantori e per gli Organisti". Wer sich von der Wichtigkeit überzeugen will, die man früher, und mit Recht, dem Generalbaßspiel beilegte, lese Grossis Regeln bei Seiffert a. a. O. S. 124 nach und den „Zweyten Theil" des „Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen" von *Phil. Em. Bach* (neu herausgegeben von Dr. Walter Niemann), namentlich die Kapitel „Von gewissen Zierlichkeiten des Accompagnements", „Von der Nachahmung", „Von einigen Vorsichten bei der Begleitung", „Von der Notwendigkeit der Bezifferung", aus denen bei aller Umständlichkeit eine Fülle von Geist und Gelehrsamkeit und eine prachtvolle Sorglichkeit hervorleuchtet, z. B. wenn er sich darüber beklagt, daß man dem Klavierspieler die Begleitung nach unbezifferten Bässen zumutet. Die Anmaßung so mancher Sänger, die oft nicht das einfachste Volkslied vom Blatt singen können, gegenüber dem Begleiter, der sich nichtsdestoweniger auch im kompliziertesten, auf neuesten Bahnen wandelnden Lied nicht versehen darf, florierte also auch schon früher. Nach *Chrysander* haben übrigens die Zeitgenossen Grossis: *Peri, Cavaliere, Caccini*, in ihren Musikdramen die Bezifferung gleichzeitig und schon vorher zur Aufzeichnung der Begleitung der Rezitative verwendet. Klavier- und Orgelstücke von *Grossi* scheint es nicht zu geben, auch l'Arte musicale enthält nichts.

Den Gipfelpunkt der italienischen Klaviermusik dieser Zeit sieht man mit Recht in *Frescobaldis* Werken. Daß ihn ein großer Künstler stark beeinflußt hat, ist aus den Ricercares und Toccaten *Luzzasco Luzzaschis*, seines Lehrers ersichtlich, die aus „Il Transilvano" in l'Arte musicale abgedruckt sind. Luzzaschi, über den *Prosniz* berichtet (Handbuch der Klavierliteratur I), daß er in Ferrara geboren (wann?), dort am Hofe Alfonso II. angestellt und im 62. Lebensjahr gestorben und den Ruhm eines der größten Orgelspieler des 16. Jahrhunderts genossen habe, scheint von dem jungen Riesen Frescobaldi ähnlich in Schatten gestellt zu sein, wie der Lüneburger *Georg Böhm* von der aufgehenden Sonne Bach. „Seine Orgelstücke meist unbekannt." Gegen die diesem Aufsatze beigegebene Toccata del 4⁰ Tono (hypophrygisch) erscheinen selbst die Toccaten Merulos phantasielos. Die Durchdringung derselben durch ein sich in Sequenzen und Nachahmungen wiederholendes Motiv (durch Akzente bezeichnet) mag der unfreundliche Spieler als subjektive Auffassung meinerseits ruhig als unnötiges Beiwerk da beiseite lassen, wo die Stimme in das Gehege einer anderen schweift.

Ist der Lehrer Frescobaldis schier vergessen, so hat seinem Schüler *Michelangelo Rossi* (Organist in Rom etwa von 1630 bis zu seinem Tode 1660) das Schicksal in anderer Weise merkwürdig mitgespielt. Trotzdem man seine Toccaten und Correnten für Orgel und Cembalo kennt, gehen ein Andantino und Allegro, die einer viel späteren Zeit angehören, in den Pauerschen, Litolffschen und Riemannschen Sammlungen alter Klaviermusik unter seinem Namen (von Riemann als „zweifelhaft" bezeichnet). Ihre Echtheit wird auch von Seiffert und Prosniz bezweifelt. So sehr alle drei recht damit haben, so wenig kann ich Seifferts Urteil unterschreiben, daß „seine Toccaten und Correnten eine musikalische Natur offenbaren, die nicht einmal auf der Höhe ihrer Zeit stand, geschweige denn fähig war, sich über sie noch zu erheben. Das Wesen der Toccata in formeller wie in musikalischer Hinsicht hatte besonders Frescobaldi zu ungleich großartigerer Vollendung gebracht." Das stimmt, aber über einen Frescobaldi sich zu erheben, ist viel verlangt; dann sollten alle Epigonen eines großen Meisters lieber spazieren gehen, als im heißen Drange ihrer musikalischen Seele zur Feder zu greifen und den mißlichen Versuch zu wagen, auf ihre Art gute und bedeutende Musik zu machen. Ich möchte lieber dem Urteil des Herausgebers der Arte musicale in Italia beipflichten: „Le forme tutte si perfeziano — e di cio le t o c c a t e di M. R. offrono u n i m p o r t a n t e t e s t i m o n i a n z a." Von den 10 T o c c a t e n ist jedenfalls die zweite ein hochinteressantes Werk mit ihrem aufstrebenden Thema, ihren kühnen Durchgängen, ebenso die siebente mit ihrer gehäuften Chromatik (S. 309 der Arte musicale). Die 10 C o r r e n t e n hätte ich am liebsten alle miteinander hier abgedruckt, so anziehend sind ihre Melodik, ihr geordneter Aufbau, ihre übersichtliche Harmonieführung, ihre maßvolle Polyphonie. Freilich hat er alles von Frescobaldi gelernt, aber er übertrifft ihn in diesen kleinen entzückenden Tänzen auch um etwas in der Flüssigkeit seines Satzgefüges und Klaviersatzes. Erschienen sind Toccaten und Correnten 1657 in Rom.

Während das Musikleben Venedigs durch die Madrigale und Opern des großen *Monteverdi* in neuem, blendenden Glanze erstrahlte, erreicht der Stern der italienischen Klaviermusik seinen Zenith durch *Girolamo Frescobaldi* (1583—1644), einem der größten italienischen Komponisten und einem der größten Komponisten überhaupt. Sein Wirken führt uns nach R o m, nach jenem Rom der Renaissance, für das ein zweites augusteisches Zeitalter angebrochen war; nach jenem Rom, das mit der Lagunenstadt wetteifernd die stolzen Pläne *Bramantes* durch *Michelangelo* vollenden ließ und diesem das Winkelmaß des Architekten nur aus der Hand nahm, um ihm den Pinsel des Malers zu den Fresken der Sixtina oder die Kelle des Bildhauers zu seinem „Moses" anzuvertrauen; nach jenem Rom, das sich die Loggien und Stanzen des Vatikans durch die unsterblichen Gemälde *Raffaels* schmücken ließ und ihm die mildäugigen Vorbilder zu seinen weihevollen Madonnen und Cäcilien zuführte; nach jenem Rom, in dem die himmlischen Gesänge *Palestrinas* erklangen und *Allegri* mit seinem Miserere die Andächtigen zum frommen Gebete zwang[1]: in diesem Rom saß der unvergleichliche *Frescobaldi* an der Orgel des Petersdomes, sie machtvoll erklingen lassend von seinen von tiefster Genialität erfüllten Fantasien, Ricercari, Toccaten und Canzonen. Man sagt, daß einmal mehr als 30 000 Zuhörer seines Spiels wegen in die Peterskirche gekommen seien, „und selbst die alten und berühmtesten Organisten waren erstaunt und nicht wenige von Neid erfüllt." (Im Rechnen schwache Organisten wollen wissen, daß man dafür heutzutage in einem gewissen Lande zwischen Maas und Memel 30 000 Orgelkonzerte geben könne, ohne e i n e n Zuhörer zu haben.) — Als der große, nach dem tiefsten Ausdruck strebende Künstler tritt uns Frescobaldi in der P a r t i t e s o p r a P a s s a c a g l i a entgegen, die ich dieser Abhandlung beigebe. Niemand wird sich der Gewalt dieser Tonsprache entziehen können, niemand diesen sehnsüchtigen Vorhalten, niemand der Steigerung seiner Sequenzen. Die



FRESCOBALDI.

[1] Die Sixtinische Kapelle wurde unter Sixtus IV. (1471—84) erbaut und nahm unter Paul III. (1513—34) auch weltliche Sänger auf (s. *Prosniz*, Kompendium der Musikgeschichte I). Es wird überraschen, daß das Alumnat des *Dresdner Kreuzchores* auf 1230 zurückgeht Der derzeitige Kreuzkantor, Königl. Musikdirektor *Otto Richter*, hat eine Geschichte des Dresdner Kreuzchores der „N. M.-Z." freundlichst in Aussicht gestellt.

drei Teile der Partita, mit der Corrente in der Mitte zeigen uns, daß wir im Erdgeschoß des Gebäudes der Suite angelangt sind; es ist so herrlich ausgestattet, daß wir es uns nicht nur flüchtig ansehen wollen.

Der Name „Partita" ist gleichbedeutend mit „Suite"; noch Bach hat seine deutschen Suiten „Partiten" genannt. Unter *Passacaglia* versteht man diejenige musikalische Form, die ähnlich wie die Ciaconna das Wesentliche eines kurzen Themas (hier 2 Takte), das zumeist im Basse erscheint, melodisch und harmonisch immer wieder verändert; Frescobaldi tut es hier so frei, daß nur der immer nach 2 Takten wiederkehrende Tonicaschluß (Tonica = Dreiklang der ersten Stufe) die Absicht des Komponisten verrät, zugleich aber auch sein Genie, trotz dieser Hemmung das Gefühl des Fortschreitens rege zu erhalten und eine blühende Musik erklingen zu lassen. Die Corrente ist in l'Arte musicale mit $^3/_2$-Takt bezeichnet, wahrscheinlich ein Druckfehler. Sie ist unverkennbar aus dem thematischen Material der Passacaglia empfunden. Sehr deutlich erscheint das Thema wieder in der zweiten Passacaglia, diesmal im $^3/_2$-Takt in die Länge gezogen; die Tonicaschlüsse erfolgen erst nach 4 Takten; der Charakter ist ruhig, etwa dem der Sarabande der Suite entsprechend. Ein frischeres Tempo schlägt dagegen der $^6/_4$-Takt ein, der eine lebhafte Steigerung durch den (in der Arte musicale nicht bezeichneten) $^{12}/_8$-Takt erfährt; der sich anschließende Schlußsatz im $^3/_2$-Takt bietet durch das hartnäckig immer wieder auftauchende as geheimnisvolle Ueberraschungen. Es ist möglich, daß die Partita für Klavichord geschrieben ist; gedacht ist sie jedenfalls dafür; eine nähere Bezeichnung fehlt, während alle anderen Klavierstücke den Vermerk per Cembalo tragen; die Bogen zwischen manchen Noten, die leicht durch eine längere Note hätten ersetzt werden können, wie gleich im 1. Takt, bedeuten dann nach Seiffert die Bebung, von der ich im ersten Aufsatz ausführlich gesprochen habe. Wir tun wohl am besten, die Töne durch ein eindringliches Legato nochmals anzuschlagen.

L'Arte musicale, der die Partita entnommen ist, bringt noch ausdrücklich für Cembalo bestimmt 3 Canzonen, Gebilde, die Fuge und Variation vereinigen, ferner zwei Fugen, von denen namentlich die zweite Frescobaldis Talent der erfinderischen Umbildung in hellem Lichte zeigt. Von der heiteren Seite zeigt sich unser Meister in seinen Correnten, von denen namentlich die vierte ein reizendes, übersichtlich gegliedertes Stückchen ist, ferner in seinen „Balletten", die meistens aus Balletto, Corrente und Passacaglia bestehen und deren Themen innere Verwandtschaft zeigen; die Passacaglia variiert den Baß des Themas in freier Weise. Auch hier zeigen sich die Ansätze zur Klaviersuite. Die Ballette sind für den Laien manchmal recht unübersichtlich, wenn sie nicht zuvor bezeichnet und vor allem phrasiert werden. Die schöne, wohlklingende Musik des Capriccio pastorale per Organo ist leider ganz ungenau gedruckt mit unmöglichen Reprisen und in der Luft hängenden Bögen.

Für den praktischen Gebrauch sind einige Klavierstücke in den Sammlungen alter Klaviermusik der Universal-Edition, der Edition Peters, der Kollektion Litolff und bei B. Senff bearbeitet. Zum Eindringen in den Geist Frescobaldischer Musik eignet sich am besten die ziemlich leichte Aria detta Frescobaldi (1629), die in der Universal-Edition von Julius Epstein vorzüglich befingert und mit Vortragszeichen versehen, herausgegeben ist — leider ohne Einteilung der Phrasen, was schon im 2. Takt den ungeübten Leser irreführen kann. Es ist die zarte Stimmung eines Minneliedes, mit freiem Vortrag zu singen. Die hypodorische Tonart ist so frei gehandhabt, daß man leicht Verstöße gegen die fehlende d moll-Vorzeichnung macht. Die Variationen sind nicht in den Käfig ein und derselben Taktart eingesperrt; sie haben bereits den Charakter der Suite; wir finden eine Gagliarda und eine Corrente; umgekehrt gestaltet Bach manchmal seine Suiten deutlich als Variationen eines in unendlicher Melodie ausgesponnenen Gedankens. Als einen Tanz „von lebendiger Bewegung" bezeichnet Epstein die Corrente; bei Frescobaldi ist diese Bezeichnung gerechtfertigt; ursprünglich jedoch war die Corrente ein ganz langsamer Tanz, dessen Tempo durch die Komponisten erst beschleunigt wurde, als er nicht mehr getanzt wurde; ein Vorgang, den man auch bei der Menuett beobachten kann. Daß *Bach* über die Herkunft der Corrente unterrichtet gewesen ist, beweisen seine Couranten im $^3/_2$-Takt, die zu seinen tiefsinnigsten und von einer wunderbar ergreifenden Sehnsucht erfüllten Dichtungen gehören, wie die in c moll der II. Partita und die in d moll der I. Französischen Suite.

Noch bedeutender als die Aria detta Frescobaldi, ja auf einer solchen Höhe stehend, daß man sich wundert, daß solche Musik nicht statt der üblen Opernparaphrasen die Konzertsäle beherrscht, ist die erste der von Dr. *Walter Niemann* bei Peters in der Sammlung Alte Meister des Klavierspiels herausgegebenen zwei Canzonen aus den „Fiori musicale" von 1635. Eine kleine Doppelfuge, aber was für eine! Da ist alles ausdrucksvoller Gesang, alles Meisterschaft, alles natürlicher Fluß, alles Stimmung, alles Genialität — man sehe und höre nur das Verbreitern des Tempos und den wohl ewig neuen Adagioschluß! Der $^3/_4$-Takt ist aus dem Hauptthema gebildet, wie auch bei der bei Niemann nachfolgenden Canzona in C dur der $^3/_2$-Takt, nicht $^6/_4$! (Im übrigen verdient auch diese Canzone dasselbe Lob der unbedingten Meisterschaft.) Auch die von *Pauer* und *Louis Köhler* herausgegebene Canzone zeigt diese Eigenschaft des Entwickelns der Themen. Mit der bei *Pauer* und *Köhler* vorangehenden technisch kinderleichten Corrente mögen die beginnen, die diese Musik nicht vom Blatt lesen können; sie ist ein feines kleines Stück. Man spiele alles mit feinfühligen Fingern und so frei im Takt, als man singen würde. Sowohl Köhler wie Niemann haben sinngemäß phrasiert, so daß sich der Leser gut hineinfinden wird.

Ueber den Vortrag seiner Musik hat sich Frescobaldi selbst in Vorreden zu seinen Werken ausgesprochen (siehe Seiffert S. 123): „er erfordert eine Art zu spielen, die man nicht dem strengen Takte unterwerfen darf, sondern die man frei auffassen muß. Wie das zu geschehen hat, dafür verweist er auf die modernen Madrigale seiner Zeit. So schwierig diese auch sind, so leicht wird jedoch ihr Vortrag, wenn man gemäß dem Sinn und Ausdruck der Textworte den Takt bald verlangsamt, bald beschleunigt oder ihn zuweilen stark zurückhält." Das mögen sich die vertrockneten Seelen merken, die auch die quellende, blühende, durch und durch poetische Musik unseres *Bach* in automatische Taktfesseln schlagen wollen[1]. In Lüneburg, in Arnstadt hat Bach die Italiener studiert, in Weimar wurden ihm die Wunder der Fiori musicale offenbar, das ganze Bachsche Geschlecht lebte in der warmen, befruchtenden Luft des Südens. Und nicht nur die Bache: *Hans Leo Haßler* war Andrea Gabrielis Schüler, und *Froberger*, dieser Frühlingstag in der deutschen Klaviermusik, nahm Frescobaldis persönliche Unterweisungen über die Alpen mit. Es ist ja eigentlich selbstverständlich, daß so große Künstler Musik, eine Kunst des Ausdruckes, machen und nicht Noten fürs Auge schreiben. Das willige Aufnehmen italienischer Einflüsse, von dem ich bereits im vorigen Aufsatz sprechen konnte und das uns noch viel beschäftigen wird, beweist uns die tiefe Sehnsucht der deutschen Musiker nach edler und schöner Musik. Mit Ehrfurcht nehmen wir Abschied von unseren großen Lehrmeistern; Liebe und Dankbarkeit bewahren wir ihnen, wenn uns unser Weg zu einem anderen Lande führt, das

---

[1] Es wäre eine dankbare Aufgabe, die Gesetze des freien und doch sinngemäßen Vortrags, die Behandlung von Metrum und Rhythmus und die Grenzen zwischen freiem und verzerrtem Vortrag darzustellen. Sie könnte nur im engsten Zusammenhang mit der Phrasierung gelöst werden.

in früher Zeit in durchaus selbständiger Weise eine wundersame Blüte des Klavierspiels und der Klavierliteratur hervorgebracht hat und ebenfalls unser Lehrmeister wurde: nach England.

Aus Weimars nachklassischer Zeit.

Der „Neu-Weimar-Verein“ und die Stätte seines Wirkens: das Genelli-Zimmer im Goldenen Adler.

Von GUIDO SCHNAUBERT (Weimar).

(Fortsetzung.)

IM August verließ *Hoffmann v. Fallersleben* auf einige Monate Weimar, um in Holland Studien zu seiner neuen Ausgabe niederländischer Volkslieder vorzunehmen. Das Vereinsleben kam hierdurch etwas ins Stocken. Im zwanglosen Verkehr fanden sich aber die Neu-Weimaraner im Schießhaus oder im Russischen Hof zusammen. Bei beginnendem Herbst werden bittere Klagen über den Wirt vom Russischen Hof — Fressel — laut, der das Künstlervolk nicht warm genug hält. Bevor die Lokalfrage nicht geordnet war, half, wie immer, Meister *Liszt* aus der Not. Man tagte längere Zeit in den Räumen der Altenburg, die er bereitwillig zur Verfügung gestellt hatte, dann wurde das bisherige Vereinslokal mit einem im „Stadthause“ vertauscht. Heitere und fröhliche Abende mögen auf der Altenburg stattgefunden haben, Liszt verstand es in seiner genialen Art, den Kreis seiner Getreuen an sich zu fesseln. — Des Meisters Geburtstag — 22. Oktober — wird am folgenden Tag gefeiert, wie denn dieser Tag alljährlich auch in der Folge immer festlich begangen wurde; der Silvesterabend 1855 sieht die Mitglieder ebenfalls um Liszt gruppiert, und schon am 11. Januar 1856 fand man sich wieder bei ihm ein. *Bogumil Dawison* entzückte Anfang Januar Weimar mit seinem Gastspiel und war der gefeierte Gast im N.W.V. — Hoffmann ließ auch hier zu dessen Ehren mächtig seine poetische Ader fließen. Außer *Dawison* verherrlichte *Donndorf*, Rietschels Schüler, das Fest. Ihm folgte gleich darauf als Gast wieder *Hector Berlioz*, dem zu Ehren am 25. Februar im „Elefanten“ ein Festessen gegeben wurde. Das Jahr 1856 verlief für den Verein ohne weitere Bedeutung. Als weitere neu aufgenommene Mitglieder weist das Verzeichnis nach: 3 Sänger — *Leopold Damrosch*, Dr. med. *Louis Hartmann* und *Julius Reubke* — sowie den Hofopernregisseur *Ernst Pasqué*. Die Redaktion der „Laterne“ hatte bereits am 12. November 1855 an Stelle von Cornelius Dr. *Joseph Rank* übernommen. *Hoffmann v. Fallersleben* war den ganzen Sommer über von Weimar abwesend und kehrte erst am 20. September zurück. Ueber den Verein schreibt er:

„Unser Verein hatte den ganzen Sommer gefeiert, er sollte jetzt wieder werkthätig werden. Ich lud zu einer Sitzung am 20. October ein. Ich erwartete nicht viel: der Magnet für die musikalischen Mitglieder, *Liszt*, fehlte. Die Teilnahme war denn auch wirklich sehr gering; je geringer sie aber bei anderen ward, desto größer war sie bei mir. Ich übernahm die ‚Laterne‘ und dichtete und sang allerlei Spott- und Scherzlieder auf die faulen Mitglieder, daß ich denn doch endlich ein Publikum herbeilockte.“

Auch das Jahr 1857 verzeichnet wenig Außerordentliches: die Seele des Vereins, *Hoffmann*, fehlte wieder den größten Teil des Jahres über. Er betrieb die Angelegenheit seiner Wiederanstellung in preußischen Diensten, die ihm indes nicht mehr zuteil geworden ist. Unterdessen waren drei für das weimarische Kunstleben bedeutende und hervortretende Mitglieder in den Verein eingetreten: der Generalintendant *Franz Dingelstedt*, Musikdirektor *Eduard Lassen* und Hofopernsänger *Feodor v. Milde*. Dingelstedt und v. Milde sollte es beschieden sein, im Verein noch eine größere Rolle zu spielen. Die Feier von Liszts Geburtstag führt diesmal die Künstlerschar Weimars in besonders ansehnlicher Anzahl am 21. Oktober ins Stadthaus. Zum Feste waren durch Zirkular auch Nichtmitglieder des Vereins eingeladen worden. Auffällig ist es, daß in den Zirkularen der N.W.V. nicht als solcher, sondern als „eine Gesellschaft von Künstlern und Kunstfreunden“ bezeichnet wird. Man wollte wohl von vornherein den Eindruck vermeiden, als ob es sich bei dieser Feier um eine interne Vereinsangelegenheit handle; man wollte *allen* Verehrern Liszts Gelegenheit geben, durch Teilnahme an der Feier dem Meister den Tribut ihrer Liebe und Anhänglichkeit zu zollen. Außer dem Geburtstagskind *Liszt* nahm auch die *Fürstin Wittgenstein*, deren Tochter, die *Prinzessin Marie*, *Hans v. Bülow* und *Graf v. Kaminsky* an dem Essen teil. Nach der vorliegenden Rechnung des Wirts waren Kuverts zu dem (heute mehr als bescheiden klingenden) Preise von 15 Silbergroschen belegt. Dagegen betrug die Weinrechnung bei 43 Teilnehmern 136 Taler (!), wobei noch zu beachten ist, daß verschiedene Gäste ihr Quantum selbst bezahlt hatten. Da die Posten in der Rechnung ziemlich speziell angegeben sind, so ist es heiter, Studien über den Durst und die Trinkleistung Einzelner anzustellen. Unter den Mitgliedern fand übrigens kurz darauf bereits wieder ein Austernschmauß statt. Ein ungenannter Freund des Vereins hatte das betreffende Fäßchen gestiftet.

Die Festessen spielten überhaupt im Verein keine kleine Rolle, und bei *diesen* Gelegenheiten versammelten sich dann die Herrn Mitglieder fast ohne Ausnahme im Vereinslokal. Sehr treffend äußert sich in einem späteren Geschäftsbericht der inzwischen wieder eingetretene *Richard Pohl* darüber: „Die Manifestationen des Vereins nach außen hin beschränken sich hauptsächlich auf Veranlassung von Festessen bei Anwesenheit berühmter Fremder. Auf diese Weise wurde Berlioz, Rietschel, Dawison, v. Bülow, Dingelstedt und Hebbel gefeiert, Liszts Geburtstag festlich begangen. Auch den ausscheidenden Mitgliedern wurden Essen gegeben.“

Ueber das Vereinsjahr 1858 berichtet Hoffmann weiter: „Der Verein bestand noch, aber daß er bestand, erfuhren wir selbst nur, wenn *Liszt* nach Beendigung einer Oper oder eines Konzertes einige Gäste mitbrachte. War er krank oder verreist, so erschienen auch die meisten unserer Musiker nicht. Früher wäre so etwas weniger von Einfluß gewesen. Seit 1856 hatten aber acht Mitglieder Weimar verlassen, eines war gestorben (*Julius Reubke* zu Pillnitz am 4. Juni 1858), einer ausgetreten. In diesem Jahre wurden nur zwei aufgenommen: Hofschauspieler *Friedrich Caspari* und Buchhändler *Karl Voigt*. Die Teilnahme der Mitglieder ließ viel zu wünschen übrig, einige kamen selten, *Dingelstedt* fast nie. Trotzdem glaubten wir durch eine größere Zahl eine größere Teilnahme zu erzielen und es wurden deshalb im nächsten Jahre noch sieben zu Mitgliedern aufgenommen, und zwar außer *Karl Gräf* lauter Maler, die auch zugleich dem vorwaltenden musikalischen Elemente ein Gegengewicht sein sollten: *Bonaventura Genelli*, *Hermann Wislicenus*, *Karl Hummel*, *Bauer* und *James Marshall*. Hierzu kamen noch im Jahre 1860: *A. v. Wille* und Dr. *Reinhold Köhler*. Dennoch entwickelte sich nichts, was mir genügen konnte, und so habe ich denn z. B. mit Genelli angenehmere Abende außer als in dem Vereine verlebt.“

Die sich im Verein kundgebende Teilnahmslosigkeit, die Hoffmann erwähnt, mochte weniger an den Mitgliedern selbst als an den leitenden Persönlichkeiten liegen, und das war: *Liszt* und *Dingelstedt*[1]. Das persönliche Verhältnis der beiden zueinander stand nicht auf der freundschaftlichen Basis, wie es wünschenswert gewesen wäre. Zwei

[1] *Dingelstedt*, vorher Intendant des Münchner Hoftheaters, wurde 1857 von dem ihm befreundeten Liszt im Auftrag des Großherzogs veranlaßt, sich vorzustellen, worauf seine Berufung als Generalintendant des Hoftheaters und der Hofkapelle erfolgte.

in ihrer Eigenart bedeutende Künstler standen sich in ihrem Wirken und ihren Auffassungen diametral gegenüber. *Liszt* in seinen Bestrebungen, die Musik und mit ihr die weimarische Hofkapelle auf die höchste Stufe des Könnens zu leiten — der geniale und liebenswürdige Künstler, erfaßt von idealen Gedanken und Plänen, inmitten eines Kreises ihm unbedingt folgender Schüler, Freunde und Verehrer, die ihn als ihren hohen Meister anerkannten — *Dingelstedt* als Träger und Pfleger nicht minder idealer Pläne auf dem Gebiete der Dramaturgie; er wollte das *Schauspiel* zu einem Ruhmesblatt der weimarischen Bühne machen. Beides hätte sich miteinander zu einem edlen Wettstreite glücklich vereinigen und unter der Aegide dieser hochbedeutenden Männer Oper, Musik und Schauspiel sich zur vollen Blüte entfalten können. Es sollte sich aber *nicht* verwirklichen, und das lag vielfach an dem dominierenden Wesen Dingelstedts, er konnte sich nicht der Genialität Liszts unterordnen. Zudem war er der Mächtigere als Leiter und Intendant der Bühne, Liszt nur der „Hofkapellmeister". Liszt gab daher nach und wich. Ein anderes Vorkommnis trug weiter dazu bei, das bisher, wenn auch nur äußerlich freundliche Verhältnis der beiden großen „Fränze" zu einem gewissen Bruch zu bringen. Liszt hatte es, wie bekannt, durchgesetzt, daß am 15. Dezember 1858 die Oper seines Schülers *Peter Cornelius*, „Der Barbier von Bagdad" zur Aufführung an der weimarischen Bühne kam, er dirigierte sie selbst. Das Werk wurde von den Anhängern Dingelstedts in Gegenwart des Großherzogs Karl Alexander ausgepfiffen; Liszt applaudierte, mit ihm die gesamte Hofkapelle — worauf er den Taktstock niederlegte. Dieser Skandal hatte zur Folge, daß Liszt die Leitung der Kapelle im Theater aufgab und sich bloß auf die der Hofkonzerte beschränkte. — Dingelstedt hatte gesiegt! Mag Liszt in seiner Liebenswürdigkeit die von seinem Gegner Dingelstedt provozierte Theaterniederlage verziehen haben, vergessen hatte er sie wohl nicht. — Im Verein machte sich das Vorkommnis bedauerlicherweise auch bemerkbar; diejenigen, die einen Anziehungs-, einen Zentralisationspunkt hätten abgeben können, um die sich die einzelnen in Eintracht, wie um einen Magnet, gruppieren konnten, zogen sich mehr und mehr zurück, um ein sich wiederholendes unliebsames Aneinanderstoßen zu vermeiden, und eine steigende Teilnahmslosigkeit an den Bestrebungen war eine weitere Folge hiervon.

Der Verein zählte gegen Ende des Jahres 1859 22 Mitglieder, dazu kamen als auswärtige und Ehrenmitglieder: *Hector Berlioz* (Paris), *Hans v. Bülow* (Berlin), *Joseph Joachim* (Hannover), *C. Klindworth* (London), *Richard Wagner* (Zürich), *Rudolf Viola* (Berlin). Geschäftsführer war der Buchhändler *Karl Voigt*. Die Sitzungen wurden teils im Schießhaus, teils im Stadthaus abgehalten. Am 25. April 1859 fand ein Festessen zu Ehren *Friedrich Prellers* und am 22. Oktober — wie alljährlich — zu Ehren *Liszts* im Erbprinz statt. Einen erheblichen Verlust erlitt der Verein durch den Weggang des verdienten Schriftstellers und langjährigen Redakteurs der „Laterne", Dr. *Joseph Rank* aus Weimar. Mit diesem scheint auch dieses von beißenden Witzen, jovialen und satirischen Scherzen und Einfällen sprudelnde Blatt eingegangen zu sein, man findet in dem noch vorhandenen Schriftenmaterial nichts, was auf sein Weiterbestehen hinweist. Nicht minder schmerzlich war es, daß am 23. Juli 1859 die Großfürstin Großherzogin *Maria Pawlowna* mit Tod abging. Die für die Musik sehr eingenommene Fürstin bedeutete für die künstlerische Welt einen bedeutsamen Verlust, der auch von den Mitgliedern des Vereins schwer empfunden wurde. „Mit dem heutigen Sarge ist Alt-Weimar begraben worden", sagte Liszt bei ihrem Heimgange. Ohne weiter besondere Bedeutung tagte der Verein im Jahre 1860 fort, seine Mitglieder fanden sich zu gelegentlichen Zusammenkünften beisammen, aber dabei blieb es. — In demselben Jahre schied die *Fürstin Wittgenstein* aus Weimar, um in Rom vom Papst die Genehmigung ihrer Verheiratung mit Liszt zu erbitten, durch Liszt stand sie dem Verein stets freundlich nahe, ihr Scheiden wurde nicht allein von diesem, sondern auch von der Stadt lebhaft bedauert. *Liszt* sollte ihr bald nachfolgen.

Im Mai 1860 trat *Hoffmann v. Fallersleben* seine neue Stellung als Bibliothekar des Herzogs von Ratibor in *Corvey* an und verließ Weimar bereits Ende April. Das Reis, das er gepflanzt, hatte Wurzeln geschlagen und war aufgegangen, unter seinem Schatten hatte sich, sorgfältig gepflegt und beschützt von landesfürstlicher Huld, eine neue, bisher in Weimar unbekannte Kunstrichtung aufgetan. Kopfschüttelnd und zweifelnd sah der biedere Weimaraner dem wunderlich fröhlichen Treiben der Kunstjünger zu, aber verhindern konnte er es nicht, daß sich dies neue Leben mehr und mehr ausbreitete. Durch Hoffmanns Scheiden wurde dem Verein aber ein schwerer Verlust zuteil. Wenn das Interesse der Mitglieder zu erlahmen anfing, der oder jener sich wandte, dem Verein Valet zu sagen, da war es Hoffmann, der in unermüdlicher Tätigkeit einsprang, die Flüchtigen zurückrief, die Zweifelnden von neuem überzeugte und die gesamte Schar zur Fahne zusammentrommelte. Und das folgende Jahr brachte dem N.W.V. gar einen unersetzlichen Verlust. Am 17. August 1861 verließ *Franz Liszt* die Stätte seines langjährigen rühmlichen Wirkens und folgte der Fürstin *Wittgenstein* nach Rom; er schied mit dem schmerzlichen Bewußtsein, daß Weimar doch nicht der geeignete Boden sei, seine hochherzigen Pläne zur Reife zu bringen. Dazu mochte auch beitragen, daß, namentlich von *Dingelstedt* ausgehend, sich gegen Liszt bedauerlicherweise eine Antiströmung mehr und mehr geltend machte, die ihm Lust und Schaffungsfreudigkeit raubte. Wohl kehrte der Meister alljährlich nach Weimar zurück, wo ihm die Huld des Großherzogs in der Hofgärtnerei eine zweite Aufenthaltsstätte (dem jetzigen Liszt-Museum) bereitet hatte, aber nur als Sommergast weilte er dort und unser Vereinsalbum führt später Liszt auch nur als Gast auf.

* * *

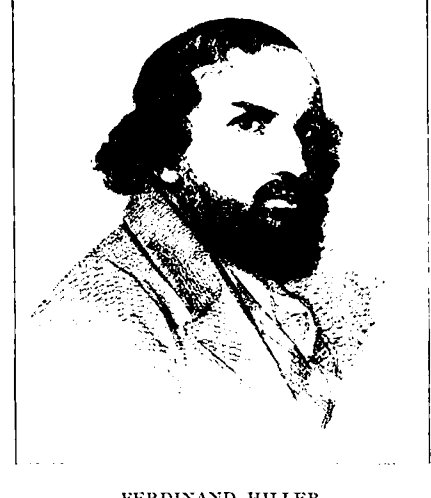
Der N.W.V. lebte zwar fort, aber mit dem Scheiden der beiden Männer zog ein anderer Geist ein, seine Glanzperiode schloß ab und eine zweite, die Schlußperiode folgte; sie war nicht so bedeutungsvoll wie die erste. Viele waren mit Liszt gezogen, andere kamen, der Einfluß Dingelstedts stieg. War dieser auch nicht direkt im Vorstand vertreten und lehnte er aus allerhand Gründen eine Wahl ab, so ließ er's in diplomatischer Weise nicht fehlen, auf Vorstand und Mitglieder einzuwirken; ein geschickter Bühnenleiter, regierte er den Verein hinter den Kulissen, seine Anhänger folgten seinem Winke. So übernahm denn Professor *v. Ramberg* den Führerposten, Buchhändler *Voigt* und Dr. *Pohl* teilten abwechselnd sich in das Amt des Geschäftsführers. Trotzdem nun dieser Punkt, die Vorstandschaft, geordnet schien, so war es in der Tat doch nicht so. Der Mangel einer Gesellschaftsordnung machte sich jetzt doppelt bemerkbar und dann fühlte man recht deutlich das Fehlen des Magnetes Liszt. Die Wahl des genannten Vorstandes war nur ein Akt, hervorgegangen aus der Notwendigkeit, den Verein nicht ohne jeden Grund seiner Auflösung zuzuführen, man betrachtete ihn — und daran hielt man fest — als den Mittelpunkt aller in Weimar verkehrenden Künstler und Schriftsteller. An den festgesetzten Vereinstagen war zwar der Besuch nur schwach; doch wenn es galt zu Besuch weilende Künstler oder Schriftsteller von Bedeutung zu ehren, dann fanden sich die Mitglieder vollzählig ein, die Gäste wurden in den Kreis der Neuweimaraner hineingezogen und manch fröhlicher Abend gefeiert, Weihnachten und Silvester nach wie vor besonders festlich begangen. Zu Ehren von Gästen und Mitgliedern des Vereins: als *Gutzkows*, *Genellis*, *Prellers* und *Singers*, sowie auch anderer, fanden solche Abende statt. Das Jahr 1861 verzeichnet außerdem eine

„*Schubert*"-Feier, die aus den Gesellschaftskreisen Weimars stark besucht war; es läßt sich jedoch nicht ermitteln, aus welcher Veranlassung sie stattgefunden hat. Die Feier gipfelte in einem Souper nebst Konzert in „Der Erholung". Die Beteiligung war sehr groß, denn aus den vorhandenen lückenhaften Notizen darüber ergibt sich eine Teilnehmerzahl von 307 Personen. Rege und fröhlich mag es aber zugegangen sein, das bezeugt uns wieder die Rechnung über Getränke und Champagnerbowlen, infolgedessen es zu Auseinandersetzungen zwischen dem Kassierer und dem Wirte kommt. Der Teilnehmerpreis betrug 20 Silbergroschen und es wurden vereinnahmt 169 Taler 10 Silbergroschen, die Gesamtkosten betrugen 242 Taler 1 Silbergroschen, das Defizit 72 Taler 1 Silbergroschen. Da das Vereinsvermögen zur Deckung der Kosten nicht auslangte, wurden von den Mitgliedern besondere Beiträge nacherhoben, milde freiwillige Spenden fehlten hierbei nicht. Man ersieht hieraus, daß die Vereinsmitgliedschaft immerhin eine recht kostspielige Sache war und es nicht nur bei den Monatsbeiträgen von 5 Silbergroschen blieb.

Das Jahr 1862 verzeichnet den Zugang weiterer Mitglieder: Dr. *Reinhold Köhler*, Hofschauspieler *Otto Lehfeld*, Kammerherr *v. Leubnitz* und Dr. *O. v. Schorn* treten ein. Trotz dieses Zuganges bewährter Kräfte taucht doch, erst leise, dann immer lauter pochend die Ahnung auf, daß es mit dem N.W.V. langsam zur Neige gehe, es ist nicht mehr der geistige Impuls in ihm, der die Hoffnung auf eine längere Fortdauer aufkommen läßt. Erregte Sitzungen fanden deswegen statt. Der rührige *Pohl*, das geht aus den noch vorhandenen Protokollen von ihm hervor, legt sich mächtig ins Zeug, den Verein auf der Höhe zu halten als den Sammelpunkt des weimarischen Kunstlebens. Skeptisch wenden sich manche, so *Lassen*, *Stör*, gegen die bisherige Führung, *Dingelstedt* macht erneut zur Haltung des Vereins Vorschläge, die Statutenfrage wird dann wieder aufgerollt und endlich die leidige Lokalfrage. Man fühlt das Bedürfnis nach einem eigenen Heim, denn solange der Verein wandert, d. h. einmal in dem einen, das anderemal in dem anderen Lokal seine Sitzungen abhält, ist kein Zusammenhalt der Mitglieder untereinander zu erwarten. Dingelstedt schlägt vor, ein eigenes Lokal zu pachten, wozu ungefähr 200 Taler jährlich nötig seien — die Beschaffung des Mobiliars, was voraussichtlich einen Betrag von 1000 Talern in Anspruch nehmen wird, soll auf Abzahlung herbeigeführt werden. So richtig nun auch der Vorschlag war, in dessen Annahme Dingelstedt das einzige und wirkliche Mittel erblickte, dem Verein einen festen Halt zu geben, so fand er doch keine günstige Aufnahme, an der Geldfrage scheiterte die Angelegenheit. Man wanderte daher lustig weiter, tagte bald im Stadthaus, bald im Elephanten, Erbprinzen oder im Schießhaus. Ein älteres Mitglied, der Vereinssekretär *Schuchardt*, verabschiedete sich, wohl in der Voraussicht, daß ihm in Bälde noch mehrere nachfolgen würden. Und leider sollte das bald zur Wahrheit werden, denn im Laufe des kommenden Jahres trat auch *Bonaventura Genelli* aus dem Kreise der Neuweimaraner. Vom Verein wurde dies herzlich bedauert; der verdiente Maler, durch sein derb gemütvolles Wesen von allen, die mit ihm verkehrten, gerne gelitten, war bei seinen Freunden und Genossen eine allgemein geachtete und beliebte Persönlichkeit. Viel und gern verkehrte der Meister,



PETER CORNELIUS.



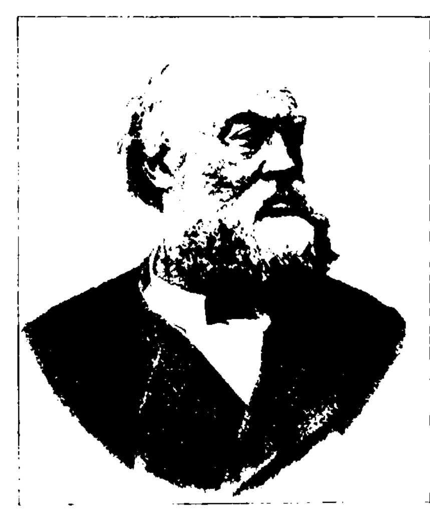
FERDINAND HILLER.



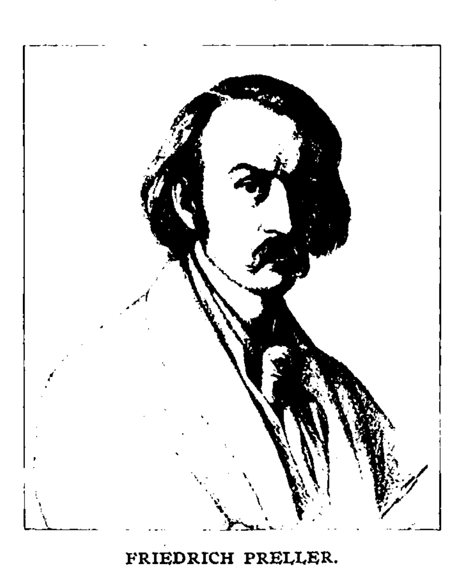
HECTOR BERLIOZ.



FRIEDRICH HEBBEL.



BONAVENTURA GENELLI.



FRIEDRICH PRELLER.

Mitglieder und Gäste des N.W.V. Porträts im Genelli-Zimmer des „Goldenen Adler" zu Weimar.

dem die Munifizenz des Großherzogs Karl Alexander, gleich wie Liszt, eine Heimstätte im zweiten Stock des Jägerhauses geschaffen hatte, im „Adler". Die kleine Trinkstube im Erdgeschoß, die ihm zu Ehren später als „Genelli-Zimmer" benannt und Sitz des N.W.V. wurde, zeigt in 6 Bildern, Radierungen von ihm. Nachdem zu Ehren *Bülows* und Berlioz' wieder Feste stattgefunden hatten, verlegte man am 6. Juli 1863 das Vereinslokal in den „Adler". Dieses Lokal, speziell das „Genelli-Zimmer", sollte die letzte Stätte sein, hier wurde der Verein zu Grabe getragen. — Die Klage wegen des schwachen Besuches der Vereinssitzungen dauerte gleichmäßig fort. Es mußte also etwas geschaffen werden, was neues Leben in den Verein brachte. Man kam dahin überein, durch Veranstaltung einer großen Feier das Interesse aufs neue zu wecken; man beschloß den 10. Stiftungstag des Vereins in großem Maßstabe zu begehen; das 10jährige Bestehen abzuwarten erscheint bedenklich, denn wer weiß, ob der Verein da noch besteht. Zur Vorbereitung des Festes wurde eine besondere Kommission gewählt, sie bestand aus Karl Gutzkow, Dingelstedt, Oberschulrat Laukhardt, Prof. Doepler, Musikdirektor Stör, Hoftheatermaler Händel und Hofschauspieler Schmidt.

Zu dem Feste, das am 3. November 1863 in der Erholung stattfand, ergingen die Einladungen hundertweise an alles, was Namen in der weimarischen Gesellschaft hatte — an das Offizierskorps, die höheren Beamten, an Künstler, Gelehrte und sonstige Herren und Damen der Aristokratie und Bürgerschaft. Auch die großherzoglichen Herrschaften erhielten Einladung, lehnten aber dankend ab. Viele Absagungsschreiben finden sich lose unter den Vereinspapieren vor. Interessant ist es, aus den geführten Protokollen zu erfahren, daß man sich immer noch nicht mit der Mittwochsgesellschaft, dem Schlüsselverein, befreunden konnte. Es wäre gut gewesen, wenn es geschehen, ein gemeinschaftliches Zusammengehen der beiden, das künstlerische und gelehrte Interesse vertretenden Gesellschaften hätte zu einem gedeihlichen Endziele führen können. Aber dem widersprach das im N.W.V. die Ueberhand habende künstlerische Element und nicht zum wenigsten — Dingelstedt. Entweder war dem N.W.V. die Mittwochsgesellschaft viel zu konventionell, als daß sie in den Rahmen des zwanglosen Treibens der Künstlerschaft hineinpaßte, oder man fühlte zu sehr den Druck des Uebergewichtes, den die Vertreter der gelehrten Wissenschaften in ihrer exklusiven Stellung einnahmen, kurz, die Mittwochsgesellschaft erhielt keine Einladung zum Feste, ebenso wurden der damalige „Städtische Kunst-" und „Der Künstler-Unterstützungs-Verein" übergangen, da sie nicht der im N.W.V. tagenden Künstlerschaft als gleichstehend erachtet wurden. Wegen dieser und noch einiger anderer Einladungsangelegenheiten kam es übrigens schon an dem Feste zu erregten Streitigkeiten und Meinungsverschiedenheiten, die eine gewisse Mißstimmung und Gereiztheit erzeugten, die dann später noch zum Austrag kommen sollte. Nur „der Lokalverein der deutschen Kunstgenossenschaft" und der in neuester Zeit in Weimar entstandene „Künstlerverein" erhielten besondere Einladung zur Stiftungsfeier.

Das Fest nahm einen glänzenden Verlauf. Dingelstedt hatte den ganzen Apparat der Bühne und der Kapelle in Tätigkeit gesetzt, er selbst sprach den Prolog, *Lassen*, *Stör*, *Kömpel*, *Cossmann* treten in die Schranken, Herr und Frau *v. Milde*, *Meffert*, *Lehfeld*, Frau *Pohl* u. a. brachten ihr Bestes. Das Programm lautete:

Programm der Soirée
am
Dienstag 3. November 1863.

Erste Abtheilung.

1) Neu Weimars Gruß, Prolog . . . . Dingelstedt.
2) Orpheus, Symphonische Dichtung . . . . . Liszt.
(Frau Pohl, Herr Stör, Lassen, Kömpel, Cossmann.)
3) Zwei Lieder . . . . Stör. Lassen.
(Herr von Milde.)
4) Die Flüchtlinge . . . . Dingelstedt.
(Herr Lehfeld.)
5) Heine's Loreley . . . . Liszt.
(Frau von Milde.)
Dazu: Lebendes Bild, arrangirt von A. von Ramberg. (Frl. Agthe, Herr Dahn.)

Zweite Abtheilung.

6) Duett aus der Oper „Beatrice und Benedict" Berlioz.
(Frau Podolski, Frau Schmidt.)
7) Fantasie über Motive aus Euryanthe . . . Cossmann.
8) Bürgers Lenore, melodramisch . . . . . . Liszt.
(Frl. Knauff.)
9) Scene aus „Tristan und Isolde" 2ter Act . Wagner.
(Frau von Milde, Frau Schmidt, Herr Meffert.)

Zum Beschluß:

10) Schiller's Punschlied . . . . Lassen.
(Frau Podolski, Frau Schmidt, Herr Knopp, Herr Schmidt.)
Dazu: Lebendes Bild nach A. von Ramberg's Illustration. (Frl. Agthe, Frau Müller, Herr Wünzer, Herr Klotz.)

Anfang: Sieben Uhr Abends.

Doch selbst diese gelungene Feier des 10jährigen Stiftungsfestes erfüllte ihren eigentlichen Zweck nicht. Gleich danach traten wieder erneute Streitigkeiten unter den Mitgliedern hervor; die Gereiztheit, die schon vorher wegen der verweigerten Einladung des Mittwochvereins unter den einzelnen sich geltend gemacht hatte, nahm eher zu als ab, und endete damit, daß eine Anzahl von Mitgliedern ihren Austritt aus dem Verein anzeigte, es waren dies: Oberschulrat *Laukhardt*, Graf *Kalkreuth*, *v. Schorn*, *James Marshall*[1], Prof. *Doepler*, *Camillo Genelli*, *Michelis*, *Pauwel* und Prof. *Wislicenus*. *v. Ramberg* legte sein Amt als Vorsitzender nieder.

(Schluß folgt.)

Detlev v. Liliencron und das neue Lied.

Briefe Liliencrons an Wilhelm Mauke.

DIE hier zum ersten Male veröffentlichten 7 Briefe *Liliencrons* an den Münchner Komponisten *Wilhelm Mauke* stammen aus den Jahren 1894/96. Das war die Werdezeit Liliencrons und des modernen musikalischen Liedes. Zwar war Liliencron erst in den engeren Kreisen der deutschen Literatur und Intelligenz, eingeführt durch *M. G. Conrads* tapfere „Gesellschaft", bekannt geworden, und muß sich noch über das mangelnde Verständnis beklagen, das die zeitgenössischen Musiker seinen so unerhört neuen, unerhört gegenständlich frischen, unerhört farbigen Gedichten entgegenbrachten. Ging doch z. B. die Indifferenz der Sänger Liliencron gegenüber so weit, daß sie nicht einmal die beiden von *Brahms* komponierten Liliencron-Lieder in ihre Programme aufnahmen. Denn Liliencron galt damals in seinem Vaterland noch als „roher Naturalist" (vergl. Brief vom 26. III. 95). Aber doch: die deutsche Liliencron-Gemeinde wuchs in der Mitte der 90er Jahre rasch und unaufhaltsam, und als der Poggfred 1896 erschien, da war des Holsteinischen Heidegängers Position, als des ursprünglichsten und temperamentvollsten lyrischen „Neutöners" (das Wort stammt von Liliencron selbst) in Neudeutschland gesichert. Wilhelm Mauke war der erste, der, noch vor Straußens op. 27, moderne Lyriker vertont hat. Von Detlev v. Liliencron hat er komponiert: Schöne Junitage, Aus einem Raubzug, Einen Sommer lang, Abschied, Versteckte Jasminen, Das Kornfeld, Zu spät, Du hast mich aber lange warten lassen, Briefwechsel, Liebesnacht. Ein wie stürmisches Echo diese und andere jugendheiße Versuche aus der herrlichen Kampfzeit der lyrischen Moderne in des Dichters Brust erweckt haben, kann man aus den Briefen deutlich er-

kennen. Mit Rührung oder Abscheu. Je nachdem. Die „Biese", auch die musikalischen, sind ja unsterblich. Im vierten Briefe mußte ein Passus über Wagners und R. Straußens Dichtungen (Guntram) als später unhaltbarer, subjektiver Temperamentsausbruch ausfallen. Die „polizeilichen Umständ", von denen im fünften Brief die Rede ist, beziehen sich auf die Aengste eines kleinen Münchner Verlegers, der es nicht wagen wollte, das kühne Dehmelsche Erotikon: „Venus primitiva" (aus den Verwandlungen der Venus), das Mauke komponiert hatte, abzudrucken. Im übrigen sind die Briefe ohne weiteren Kommentar verständlich.

I.

Altona (Elbe), Palmaille 5, den 24. 10. 94.

Lieber Wilhelm Mauke, mit Zuhilfenahme sämmtlicher Fernrohre und Vergrößerungsgläser der Erde gelang es mir — bis auf einige nicht zu enträtselnde Wörter — endlich nach 24 Stunden Ihre lieben Zeilen zu entziffern. Rache!

Dank für Ihren Brief. Sie thaten sehr Recht mit Ihrer Subscriptionsliste. „Hassen" thun mich die Ihnen von mir genannten Musiker nicht; sie kennen mich — bis auf einen — wohl nicht einmal dem Namen nach. Ich wollte mit dem „hassen" nur sagen, daß mich mein gesammtes Volk nicht mag. Also schicken Sie ihnen nur getrost die S. Ich glaube auch, daß es damit ganz gut gehn wird.

Besten Dank für die Anlage, die ich natürlich gern lesen werde, wie alles, was von Ihnen geschrieben wird. Aber überzeugt von der Freilandsidee werde ich nie werden. Ich bin Royalist vom reinsten Wasser, nicht allein „laut Darwinschen Vererbungsgesetzen", sondern aus innerster Ueberzeugung. Ich bin Royalist und Atheist! „Alles ist eitel." Ich glaube nicht an einen Fortschritt der Menschheit. Eher an das Gegentheil. Aber eins thue ich stets mit Freuden: Ich lasse jedem seine politische, philosophische, religiöse p. p. „Meinung". Bitte mir dann aber auch die meine zu lassen. Die „Links"-Seite hat mir nur den fatalen Beigeschmack, daß ich nirgends größere Tyrannei, Unduldsamkeit und größeres Bourgeois- und Philisterthum sah, als eben auf der „Links"-Seite.

Deshalb fahre ich lieber mit Seachsen, ohne dabei den biederen „Arbeiter" mit Schlamm zu bespritzen, wie Sie aus Poggfred vernehmen, als daß ich hungernd im 5. Stock sitze. Satis superque.

Ich bin Künstler, und weil ich das bin, bin ich frei und unabhängig! Kehre mich den Teufel um Politik. Jeder Tendenz-Künstler ist mir ein Greuel aller Greuel. Ich dichtete das, was ich sah und erlebte (auch in Poggfred, da hab' ich allerdings „eigenhändige" Erinnerungen gegeben), natürlich: „dichtete" ich hinzu (Phantasie).

Wie!!! freue ich mich auf Ihre Compositionen!

II.

Altona (Elbe), Palmaille 5, den 26. 3. 95.

Lieber Wilhelm Mauke, ich habe nur deshalb Ihnen noch nicht für Ihre herrlichen Lieder gedankt, weil ich Ihnen gern erst ein kompetentes Urtheil schreiben wollte. Nämlich zwei wirkliche Sängerinnen hier — keine Theatersängerinnen, sondern Damen der sogen. „Gesellschaft" — haben jetzt Ihre Lieder in Händen. Nun wollte ich, und namentlich um Ihnen eine Freude zu machen, ihr Urtheil hören, Ihre Lieder von diesen Damen, oder wenigstens von einer dieser Damen, mir vorsingen lassen. Aber die eine ist krank und die andere ist verreist. Ich selbst habe Ihre Lieder natürlich gleich mit meiner Gröhlstimme gesungen mit Gustav Falkes sicherer Begleitung. Sie können sich vorstellen, wie interessant mir das war. Und vor allem zugleich mit Falkes Einsamem Liede, hat mir Aus einem Raubzuge gefallen! Da ist ja eine mächtige Kraft drin! Und da ist eine Ursprünglichkeit durchaus drin! Und da ist keine Mache drin! Prachtvoll namentlich die Sargstrophe! Der Kritiker, dessen Kr. Sie neulich die Güte hatten, mir zu schicken, hat Recht: es ist eine Ballade, d. h. die „Ballade" hat der Komponist gemacht! Mein kleines feuriges Liebeslied, das aus so unschuldiger Veranlassung nach einer so stürmischen wie himmlischen Nacht entstand, macht an und für sich keinen Anspruch darauf. Erst Sie, der Tonsetzer, hat den „großen Zug" hineingelegt. — Aber nun sagen Sie mir um tausend Pfund Schinken, weßhalb singen denn Gura und tutti quanti nicht Ihre Lieder? Ich will Ihnen sagen, die Animosität meiner Landsleute gegen mich geht so weit, daß sie selbst meine beiden von *Brahms* componierten Lieder nicht singen. Das ist ein Faktum. Ich gelte, mir eigentlich unbegreiflich, in meinem Vaterland als „roher Naturalist". Für die „Schönen Junitage" gebe ich Ihnen einen Kuß auf die Stirn. Einfach wundervoll. — Sie schreiben, daß Ihr Cyclus V in Deutschland umherirrt nach einem Verleger. Da es Gedichte von mir sind, so ists wahrscheinlich die Ursache, daß sie bisher noch keinen Verleger gefunden haben. Grund: wie ich vorhin erwähnte.

Hugo Wolf verehre ich sehr! Aber unbegreiflich ists mir bei dem, daß er durchaus sich noch nicht entschliessen kann, Ged. lebender Poeten zu vertonen. Sie wissen, wie unendlich schwer es Wolf hat, bekannt zu werden. Das macht freilich auch sein ewiges (wenig weltkluges) Geschimpfe auf Brahms. Und das ist auch der einzige Trost, den ich Ihnen geben kann: Sie sind deßhalb eben noch nicht bekannt weil Sie neue Töne bringen („Neutöner" sind; dies gräßliche Wort ist leider von mir). Und so gehts uns ja allen. So wirds ewig sein. Die ekelhafte Philisterseele kann eben nicht gleich Neues begreifen. Wer ein Lied davon zu singen weiß, das ist Ihr dankbarer Liliencron.

III.

Lieber Mauke, am besten kann Falke über Sie schreiben. Und ich spreche das nächstemal mit diesem lieben Menschen darüber.

Sitzen Sie mal einsam in der Kneipe, so lassen Sie sich vom Kellnermadel (— ach, diese köstlichen, köstlichen Münchner Madel, Erinnerungen: schweigt, schweigt!) eine Postkarte

Verkleinertes Faksimile aus dem IV. Briefe von Liliencron.

geben und schreiben mir darauf, welche Ged. Sie noch von mir vertont haben. Leben Sie wohl und seien herzlich gegrüßt v. Ihr. Liliencron.

IV.

Altona (Elbe), Palmaille 5, 21. 9. 95. Sie alter Hamburger schreiben ja stets Hamburg Palmaille; dadurch kommen die Briefe immer einen Tag später an mich. Ich wohne in Abdera, wollt' ich sagen im gottbegnadeten Altona (Elbe).

Lieber Wilhelm Mauke,

Sie haben mich stolz gemacht durch Ihre Widmung. Ich danke Ihnen von Herzen dafür. Heut Abend erst werden Falke und eine junge Claviervirtuosin, Frl. Lauterbach, im Beisein des Herrn Concertmeisters Goby Eberhardt (not a jew) Ihre Compositionen spielen. Zu gleicher Zeit gebe ich Eberhardten (Sie studieren doch *Wustmann*, lieber Mauke)!!! Ihren Brief. Er möchte, das hörte ich schon gestern, einen längeren Artikel über Sie (Ihre Werke) in die „Zukunft" senden. Das ist, das wäre ja herrlich. Diese Zeitschrift, über die man denken mag wie man will (ich bin kein Antisemit in jener kleinlichen, ekelhaften Bedeutung), ich sage: diese Zeitschrift ist sehr im Schwung jetzt, und wird sehr viel gelesen. Unsere liebe, gute, tapfere, alte „Gesell-

schaft" wird stets nur, seit 10 Jahren, von derselben ganz „kleinen Gemeinde" gelesen. Es würde für Sie also darin ein Aufsatz über Sie ganz werthlos sein. Kein Mensch sonst erführe etwas davon.

Na, nous verrons! Ich werde schon mit meinem lieben Concertmeister sprechen heut Abend. Der umarmt und küßt Sie allein schon deßwegen, daß Sie's gewagt haben, Dehmel und mich zu componieren (zu „vertonen"). Dann schreib' ich Ihnen in diesen Tagen, nachdem ich noch einmal eine Unterredung deßhalb mit dem Concertmeister (er hat gern so die Anrede; avis au lecteur) gehabt habe.

Himmelkreuzschockbombenelement, wat hebbt Se mi argert, min leve Mauke, daß Sie in m. Gedichte: Einen Sommer lang zuletzt haben drucken lassen: „und es hat an ihre Seite mich ‚die Lieb' gesellt" statt „der Sturm" gesellt! Igitt, igitt, igitt. Ich war rasend! liebster Mauke! „Die Lieb'" und noch dazu apostrophirt!!! Lieb' statt Liebe. Wissen Sie, liebster Mauke, Lieb' (also apostrophirt) ist ein scheusliches Eunuchenwort. O Gott, Gott, das ganze Gedicht ist dadurch verschimpfirt!!!

Selbst Backfische und höhere Tochter werden hier über „die Lieb'" spotten.

Und Falken haben Sie wehe gethan, daß Sie einmal das schauder-schauderhafte „Dichter„*e*" hineingesetzt haben, „gequäl„*e*"t, statt „gequält".

Also, Racha, Racha, Racha, liebster Mauke!

Ihr Liliencron.

V.

Altona (*Elbe*), 25. 9. 95. Wieder, lieber Mauke, erhielt ich Ihren interessanten Brief einen Tag später, weil Hamburg auf der Adr. stand. Also bitte nur:

Altona (Elbe)!!!

Ich war gleich bei Eberhardt, der zur Zeit an Lungenblutungen und andern Geldbeutelfatalitäten leidet.

Und siehe da, er hatte schon den Anfang zu s. Essay geschrieben. Das ist so originell wie wundervoll. Er liebt Sie, und schon deßwegen, wie ich vermuthete, weil Sie so viel Muth hatten (haben), uns, Dehmel und mich zu vertonen! Aber diese Compositionen oder wie die Teutschen scheuslich sagen: dieselben — sind so enorm schwer zu begleiten, daß die Lieder erst eingeübt werden müssen. Und nächsten Dienstag begleitet Frl. L. und es singt sie („dieselben") eine wirkliche Sängerin, die sich aber bis dahin erst Ihre grandiosen Lieder einüben muß (bis Dienstag).

Wegen B dur, nicht B moll-Akkord (S. 15) sagte ich dem Herrn Concertmeister.

Wegen „Sturm" ist auch er wüthend. Jessas, der Sturm ist ja ein „Gemüthssturm", wenn Sie so wollen, da kann ja „und ruhig liegt die Wellt" noch so ruhig liegen.

Mit „den polizeilichen Umständ" ist ja göttlich, göttlich! Ja, diese gemästeten Verleger. Aber der Kerl kann sich beruhigen: Dehmels Buch hat „ka polizeiliche Umständ" gemacht. Das können Sie ihm zur Beruhigung sagen.

Ja, Villa Ziegler und die Deffreggerschen Häuser standen schon ('s sind ja erst vier Jahre her). Gruß an Sie, Lieber. Und Grüße (viele) an alle Mingaschen (Münchener) Madeln.

Dlv. Liliencron.

VI.

Altona, 2. 10. 95.

Liebster Mauke, noch etwas von gestern Abend. Es war mit einem Wort herrlich! Ich reise morgen auf einige Tage zu Freunden nach Düsseldorf (meine Adresse bleibt dieselbe). Dahin will ich die Noten mitnehmen.

Also: „Eine kleine, aber gewählte Gesellschaft." Der Clavierhusar, Dr. Mügelberg — einer unserer ersten Claviercimbolopauker — spielte Ihre Composition wundervoll! Er hatte sie aber drei Tage üben müssen. So schwer sind sie. Die Concertsängerin, Frl. Werling, sang über alle Maaßen schön. Auch sie hatte sich tagelang drauf einfuchsen müssen.

Am schönsten waren wohl Falkes Absage, Bierbaums Nachtgang und mein Einen Sommer lang, Die Nachtigall [Schöne Junitage] und Der Raubzug, und Abschied!!!

Bei einem Sommer lang konnte ich hartherziges Luder die Thränen (scheuslich!) nicht zurückhalten. So griff es mich (ich dachte dabei an das süße Madel, mein Madel; dieselbe, die die kleine Heldin ist in dem Liebesidyll in meinem Briefe an Dehmel [Neue Gedichte]) und die anderen an! Ich wollte, Sie wären dabei gewesen. Wie sie's auch sang, die kleine Dame!

Wundervoll war auch der Abschied, und, Mauke — Aus einem Raubzuge. Das war! Da haben Sie in der That eine herrliche Ballade componirt! Das kleine Frauenzimmer sang sie mit einem Feuer und einem Leben, daß wir alle hingerissen waren. Besonders auch darin kam (prachtvoll gespielt!) der Leichenmarsch („Leichen, in Särgen verschimmelndes Linnen") zur Geltung.

Absage von Falke, dessen Hände ich während des ganzen Vortrages dieses Liedes nicht losließ, erschütterte uns. Sie haben ein Meisterwerk geliefert! Namentlich der Schluß in Absage kam zur höchsten, erschütternden Geltung! Dehmels „Venus primitiva" war zu schwer (Recitativisch). Die kleine Sängerin versagte dabei. Sie verstand auch das Gedicht nicht.

Wir alle kamen dahin überein, daß Ihre Composition über lang oder kurz, in unsern Concerten p. p. gesungen werden, gesungen werden müssen! Also, hurra, mein liebster Mauke!

Ihr Liliencron.

VII.

Altona (Elbe), Palmaille 5. 3. 10. 96.

Lieber Freund Wilhelm Mauke, ich habe nun allerlei auf Ihre Anfragen zu antworten.

1. Jeanette und die zierliche Geige werden nun wohl endlich in Ihrem Besitze sein, nachdem ich dringend deßhalb an G. E. geschrieben habe.

2. An unsern Falke habe ich Ihre herzlichen, gütigen Worte bestellt, fast wörtlich. Er hält sehr viel von Ihnen und auf Sie!

3. Wie freuen wir, Ihre Freunde, uns doch so sehr, daß Sie endlich in der genialen Sofie Schröter eine Interpretin gefunden haben.

4. Zum öffentlichen Gesangsabend Sofie Schröters in Hamburg: Ist die Dame irgendwie bekannt hier? Sonst nützt es nämlich gar nichts.

An Schuster & Löffler schreibe ich Morgen und schreibe ihnen Ihre Poggfred-Wünsche (eben erschienen!) und Ihre Wünsche betreff des II. Cyclusses.

Was waren es doch für 3 liebe Tage hier mit Ihnen!

Ihr Liliencron.

Ist denn „Der Mörder" von mir noch immer nicht im Simplicissimus erschienen?

Die Organisation der Kirchenmusiker.

Die beiden letzten Jahrzehnte haben fast allen Berufsklassen Aufbesserung ihrer materiellen Lage gebracht. Zu den ganz wenigen Ständen, bei denen alles beim alten blieb, gehören die Kirchenorganisten und -musiker. Nicht nur sind die festen Bezüge vielerorts ganz minimale (Jahresgehälter von 200 M. gehören nicht einmal zu den seltenen Ausnahmen!), die Pensionsverhältnisse sind meist völlig unzureichend, oder überhaupt, wie auch die Versorgung der Witwen und Waisen, nicht geregelt. Diese traurigen Zustände hätten unmöglich bis auf den heutigen Tag andauern können, wenn ein Zusammenschluß aller Interessenten früher erfolgt wäre. Erst in den letzten Jahren ist man allgemein zu der Ueberzeugung gekommen, daß nur auf dem Wege einer zielbewußten Organisation alte Schäden zu heilen sind. Ausgegangen ist die organisatorische Bewegung von dem *Berliner* Organisten- und Kantorenverein, der schon 1873 ins Leben gerufen, seit 1903 sich als „Verein Berliner Organisten und Kirchenchordirigenten" bezeichnet. Ihm gebührt das Verdienst, daß der Besoldung der Berliner Kirchenorganisten eine „untere" Grenze gezogen worden ist. Drei Jahre später (1876) entstand im Königreich *Sachsen* ein „Verein der Kantoren und Organisten". Vorsitzender war u. a. Kantor Gurke (Kötzschenbroda), durch dessen energische Führung im Bezirk Dresden und Bautzen schöne Erfolge erreicht wurden. Die evangelischen Organisten *Rheinlands* und *Westfalens* schlossen sich im Jahre 1899 zusammen. Nachdem Königlicher Musikdirektor Gustav Beckmann (Essen) den Vorsitz dieses Vereins übernommen hat, zählte er in kurzer Zeit fast 250 Mitglieder. Der Versuch, sich mit dem aus katholischen und evangelischen Männern zusammensetzenden westfälischen Organistenverein zu verschmelzen, scheiterte leider an der konfessionellen Frage. Auch der „W. O." entfaltet unter der Leitung des Königlichen Musikdirektors Holtschneider (Dortmund) eine rührige Tätigkeit. Der vor 5 Jahren gegründete Ortsverein Hannover-Linden konnte Ostern 1908 zum Provinzialverein *Hannover* unter Vorsitz des Organisten Glabbatz (Hannover) erweitert werden. Tatkräftige Unterstützung durch die Magdeburger Kirchenbehörde fand der Verein der Organisten und Kantoren der Provinz *Sachsen*, dessen Vorsitzender Busse (Magdeburg) Angriffe von gegnerischer Seite geschickt abzuwehren verstand. Entsprechend der

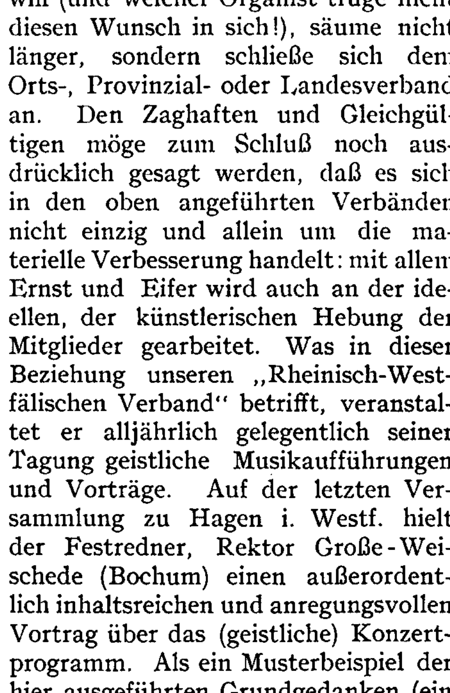
Zweiteilung der Landeskirche haben sich in der Provinz *Hessen* zwei größere Vereine selbständig nebeneinander entwickelt: Bezirk *Kassel* (Vorsitzender Paulstich in Hanau), Bezirk *Wiesbaden* (Vorsitzender Scheid in Tubach). Auch der ferne preußische Osten blieb nicht zurück: den Organistenverein der Provinz *Posen* leitet Organist Herrfurth (Hohensalza), Prof. R. Schwalm (Königsberg) denjenigen von *Ostpreußen*, Schulz (Liegnitz): *Schlesien*. In *Pommern* wird sich von dem Provinzial-Lehrerverein ein Organistenverband abzweigen. Unter Vorsitz vom Organisten Johannsen (Kiel) hat sich in *Schleswig-Holstein* eine Vereinigung gebildet, die indes die Lehrerorganisten ausschließt. Gemeinsame Sache mit den Provinzialvereinen macht neuerdings auch der akademische Verein „Organum", im Jahre 1885 von Prof. Dr. Alsleben (Berlin) und Prof. Fritz Volbach (Tübingen) als idealer Freundschaftsbund zwischen Lehrern und Schülern des Königlichen akademischen Instituts für Kirchenmusik zu Berlin gegründet.

Abseits von der Bewegung, die ihre Fäden durch ganz Nord- und Mitteldeutschland gezogen hat, steht noch der *Süden* des Reiches. Hoffentlich wird es sich hier auch bald regen,[1] nachdem es am 6. Oktober 1908 gelegentlich der Tagung des „Evangelischen Kirchenchor-Verbandes für ganz Deutschland" in Berlin gelungen ist, sämtliche Provinzialvereine zu einem „Verbande evangelischer Kirchenmusiker Preußens" zu verbinden. Die wichtigsten der in Berlin gefaßten Beschlüsse sind folgende: 1. „Sämtliche Provinzial- und Zweigvereine schließen sich zu einem Verbande evangelischer Kirchenmusiker Preußens zusammen. 2. Mitglieder können alle Organisten im Hauptamt und Nebenamt, sowie alle Lehrerorganisten, die organisch verbundene Aemter führen, also alle im kirchlichen Dienst stehenden Musiker ohne Rücksicht auf ihre sonstige Stellung, werden. 3. Der vorläufige Vorstand dieses Verbandes besteht aus den ersten Vorsitzenden der Provinzialvereine, Prof. Kawerau (Berlin) führt den Vorsitz. 4. Dieser provisorische Vorstand des Verbandes soll bis zum 1. Juli 1909 die Geschäfte führen. Dann soll das Statut beraten und ein definitiver Vorstand eingesetzt werden. 5. Die Aufgabe des Verbandes soll hauptsächlich darin bestehen, den Provinzialvereinen die Direktive zu geben, nach der sich letztere in allen wichtigen Standesangelegenheiten zu richten haben, damit einer Zersplitterung rechtzeitig vorgebeugt werde. 6. Der Ausbau der Provinzialvereine bleibt diesen überlassen. 7. Dem Vorstande bleibt es überlassen, vorbereitende Schritte zur Beschaffung eines Verbandsorganes zu unternehmen."



HEINRICH RÜCKLOS.
(Text siehe S. 156.)
Phot. Hermann Reinhard, Neustadt a. H.

Was nun die eingangs erwähnte materielle Hebung des Kirchenmusikerstandes betrifft, so liegt es dem Landesverband und den Bezirksvereinen ob, geeignetes Material einzusammeln und der vorgesetzten Behörde vorzulegen. Wichtige Schritte sind in dieser Richtung schon getan. Vor etwa zwei Jahren ist seitens des preußischen Abgeordnetenhauses ein Gesuch der hauptamtlich angestellten Kirchenmusiker der Staatsregierung zur Verhandlung mit den kirchlichen Behörden überreicht worden. Der evangelische Oberkirchenrat hat die einzelnen Konsistorien der Landeskirchen angeregt, auf die Erfüllung der berechtigten Wünsche der Kirchenmusiker im Hauptamt Bedacht zu nehmen. Ja, noch etwas Bedeutsameres und Verheißungsvolleres ist geschehen. Der Kultusminister (Preußen) hat das eingelaufene Material durch die Königlichen Regierungen den Kirchenvorständen, Presbyterien usw. zugehen lassen mit der Weisung, tunlichst mit der allgemeinen Gehaltsaufbesserung der Geistlichen und Lehrer auch der Kirchenorganisten zu gedenken. Die Forderungen (Gleichstellung der hauptamtlich angestellten Organisten mit den Rektoren und Mittelschullehrern desselben Ortes hinsichtlich Gehalt und Pension; nebenamtlich angestellte Organisten 900—2000 M. Gehalt und eine Pension von etwa 1500 M.) sind infolge des wohlwollenden Verhaltens der oberen Behörden, sowie ganz besonders als Frucht des Anschreibens seitens der Bezirks- und Ortsvereine an die Presbyterien und die persönliche Einzelarbeit der Organisten hier und da wenigstens teilweise erfüllt. Nicht nur ist der Grundgehalt erhöht, auch Alterszulageklassen und die dienstlichen Obliegenheiten hat man neu geregelt. In *Elberfeld* z. B. erhalten die nebenamtlich angestellten Organisten ein festes Grundgehalt von 600 M., 5 Zulagen à 40 M., Höchstgehalt 800 M. Eine Gebühr von 10 M. ist für das Orgelspiel bei kirchlichen Trauungen zu entrichten.



Wer seine soziale Lage verbessern will (und welcher Organist trüge nicht diesen Wunsch in sich!), säume nicht länger, sondern schließe sich dem Orts-, Provinzial- oder Landesverband an. Den Zaghaften und Gleichgültigen möge zum Schluß noch ausdrücklich gesagt werden, daß es sich in den oben angeführten Verbänden nicht einzig und allein um die materielle Verbesserung handelt: mit allem Ernst und Eifer wird auch an der ideellen, der künstlerischen Hebung der Mitglieder gearbeitet. Was in dieser Beziehung unseren „Rheinisch-Westfälischen Verband" betrifft, veranstaltet er alljährlich gelegentlich seiner Tagung geistliche Musikaufführungen und Vorträge. Auf der letzten Versammlung zu Hagen i. Westf. hielt der Festredner, Rektor Große-Weischede (Bochum) einen außerordentlich inhaltsreichen und anregungsvollen Vortrag über das (geistliche) Konzertprogramm. Als ein Musterbeispiel der hier ausgeführten Grundgedanken (ein gutes Kirchenkonzertprogramm muß einheitlich sein, zu große Mannigfaltigkeit meiden, ebenso zu große Länge; jede Einzelnummer soll der Würde des heiligen Ortes entsprechen; alles Weltliche ist auszuschalten; alle künstlichen, unnatürlichen Wendungen und Bildungen in Melodie und Harmonie unterbleiben, sowie alles, was nur äußerem Effekt und eitlem Virtuosentum dient; dramatische Steigerung bis zum Schluß, Erbauung und Hebung des religiösen Sinnes ist letzter und höchster Zweck jeden Programmes) — als solch ein Musterbeispiel darf die geistliche Musikaufführung in der Johanniskirche zu Hagen am Abend (3. Weihnachtstag) vor der Hauptversammlung angesprochen werden: Vokal- (Lieder für eine Solostimme und Orgel) und Instrumentalstücke (Orgel, Viola alta und Orgel) veranschaulichten gleich einer von Herzen zu Herzen gehenden Predigt die heilsgeschichtliche, weihnachtliche Idee. — Wer also eine finanzielle und ideelle Hebung des Standes der Kirchenmusiker und hiermit Hand in Hand gehend wieder eine Veredelung der Kirchenmusik zum Segen unserer Gemeinde und zur Ehre des Höchsten ersehnt, der bleibe nicht mehr länger draußen stehen, sondern trete freudig in den Kreis der organisierten Gemeinschaften ein! (Unterzeichneter ist zu näherer Auskunft gern bereit.)

Elberfeld. **H. Oehlerking**, Organist.

[1] Am 15. April 1909 haben sich zu Nürnberg die evangelischen Kirchenmusiker von Bayern und Württemberg auch organisiert.

Liederkomponisten der Gegenwart.[1]

Heinrich Rücklos.

KENNEN Sie Heinrich Rücklos? — Nein, ein bisher mir unbekannter Name. Wer überhaupt kennt Heinrich Rücklos? Niemand. Es wird ja wohl nicht viel an ihm sein, sonst müßte er doch . . . Er schreibt nur Lieder. Nur Lieder? Du lieber Gott, heutzutage, in einer Zeit, wo täglich 1000 Lieder komponiert werden, nur Lieder schreiben! Ich finde das höchst uninteressant. Warum schreibt er keine symphonischen Dichtungen, keine Oper, nichts Bedeutendes, nichts, was die kunstsinnigen Kreise fesselt, vielleicht sogar aufregt — wie kann er nur Lieder schreiben! Das ist doch so veraltet. — Sprechen wir von etwas anderem."

So und ähnlich kann man gewisse „kunstsinnige Kreise" reden hören, wenn es sich um einen Namen handelt, der aus diesen oder jenen Gründen noch nicht an ihr Ohr gedrungen ist. Ganz besonders werden davon die in der Stille schaffenden Künstler betroffen, die es verschmähen, um billigen Tageserfolg zu buhlen und denen vielleicht die Protektion mangelt, in der musikalischen Gesellschaft eine Rolle zu spielen.

Das besorgen die Tagesgrößen, denen Parteifreunde die Wege zum äußeren Ruhme so trefflich zu bahnen verstehen.

Anders der ernste Künstler, dem die Kunst die himmlische, hohe Göttin, nicht eine tüchtige Kuh ist, die ihn mit Butter versorgt. (Schiller sagt dies zwar in bezug auf die Wissenschaft.) Im Bewußtsein seines Könnens zu stolz, sich den Beifall urteilsloser, durch Cliquenwesen voreingenommener Kreise zu erbetteln, wird er, wohl als unzugänglich, vielleicht auch als Sonderling verrufen, außerhalb der Welt stehen, die so gerne die Kunst in Erbpacht genommen haben möchte. Ihm aber, dem Einsamen, ist eigentlich Glück zu wünschen. Wie schön sagt Richard Wagner:

„Glücklich das Genie, dem nie das Glück lächelte! — Es ist sich selbst so ungeheuer viel: was soll ihm das Glück noch sein?"

* * *

Einer von denen, die solchermaßen zu beglückwünschen sind, ist Heinrich Rücklos. Denn auch auf ihn lassen sich mutatis mutandis jene Worte Wagners anwenden. Er hat in der Stille gearbeitet, sich gebildet und ist nun herangereift. Als Sohn eines kgl. Forstmeisters zu Eusserthal in der Pfalz 1878 geboren, studierte Rücklos zunächst in München und Straßburg Jurisprudenz, ging aber ganz zum Studium der Musik über, wobei Gustav Jakobsthal in Straßburg sein Lehrer im Kontrapunkt war. Ein Jahr besuchte er auch die Hochschule für Musik in Berlin. Weit über 100 Lieder hat Rücklos nun bereits komponiert, die alle Zeugnis ablegen von ausgesprochener Begabung, ernster Kunstauffassung und rastlosem Fleiße. Für einen der größten Vorzüge des Rücklosschen Schaffens aber halte ich die verständnisvolle *Einfachheit*, deren er sich befleißigt. In unserer Zeit, in der das Monströse nur zu leicht mit dem wahrhaft Bedeutenden und Echten verwechselt wird, sind solche Erscheinungen recht selten, und es berührt diese Ausnahme äußerst wohltuend. Mit wenig Noten viel sagen, ist wahrlich keine geringe Kunst. Dabei gelingt es Rücklos in den meisten Fällen, sofort die richtige Stimmung des zu vertonenden Gedichtes zu treffen. In dieser Beziehung gleicht er in einem gewissen Grade *Karl Löwe*, dessen Begabung für Charakterisierung ganz hervorragend war. Selbst Richard Wagner hat das anerkannt. Die mir vorliegenden Lieder Rücklos' sind zwar nicht durchweg gleich im Werte, jedoch erfreuen sich alle des großen Vorzuges der *Originalität*. Und das will viel heißen. Kaum daß ein Anklang unterläuft. Manchmal deklamiert der Komponist nicht ganz einwandfrei, er bringt unbetonte Silben auf schwere Taktteile ohne irgendwelchen plausiblen Grund, manchmal ist der musikalische Satz etwas ungelenk — aber diesen kleinen Fehlern stehen große Vorzüge gegenüber, die Rücklos befähigt erscheinen lassen, unter den lyrischen Komponisten der Gegenwart eine geachtete Stelle einzunehmen. Wer aber wird ihm hierzu die Wege bahnen? Neben Zeitschriften, die es als schöne Pflicht erkannt haben, sich auch der *jüngeren* Künstlergeneration anzunehmen, sind es die Begabten unserer *Konzertsänger* und -sängerinnen, die imstande sind, den Liedern der Unbekannten die große Oeffentlichkeit zu gewinnen. Denn alle Musik, die nicht aufgeführt, d. i. nicht zum tönenden Leben erweckt wird, hat ihren Beruf verfehlt. Vielleicht unternimmt der eine oder andere einmal das Wagnis, statt der allerbekanntesten von den Schubertschen Liedern oder statt anderer immer wiederkehrender Komponisten einige Lieder von Heinrich Rücklos in sein Programm aufzunehmen. Selbst auf die Gefahr hin, damit nicht sofort den gewohnten Applaus zu ernten — bekanntlich verhält sich das Publikum Neuerscheinungen gegenüber aus begreiflichen Gründen stets etwas skeptisch — wird er sich doch reichlich belohnt fühlen durch das Bewußtsein der guten Tat, nämlich die beachtenswerten Arbeiten eines bisher unbekannten begabten Komponisten der weiteren Oeffentlichkeit vermittelt zu haben.

Alle Berufenen, selbstverständlich auch die Auserwählten, diese ganz besonders, seien mit diesen Worten auf das Schaffen von Heinrich Rücklos aufmerksam gemacht. (Inzwischen ist nun auch eines der beiden Streichquartette, die Rücklos komponiert hat, in seiner Heimat mit Erfolg aufgeführt worden. Red.)

München. Prof. Heinrich Schwartz.

[1] *Anm. d. Red.* Unter dieser Rubrik werden als Ergänzung der Aufsätze über die Meister des Klaviers in ebenso zwangloser Folge Artikel erscheinen, die sich mit der zeitgenössischen Liedproduktion beschäftigen; und zwar sollen nicht bloß Komponisten und ihre Werke besprochen werden, die schon einen Namen haben, sondern auch solche, die nach irgend einer Richtung hin Beachtenswertes bereits leisten oder für die Zukunft doch zum mindesten versprechen.

Münchner Konzertbrief.

IN charakteristischer Weise hat eine vielgestaltige Konzertsaison bei uns Mitte Oktober eingesetzt und sich bis jetzt zur gewohnten Höhe gesteigert. Wir haben zurzeit zwei bis drei, ja vier musikalische Veranstaltungen an einem Abend und somit einen Betrieb zu registrieren, der den von Berlin im Verhältnis zur Einwohnerzahl der Isarstadt fast übersteigt. Das Erfreuliche an dieser Tatsache ist dabei, daß trotz dieser Massenveranstaltungen der wirklich physiognomielosen und minderen Konzerte früheren Zeiten gegenüber im ganzen sehr abgenommen haben, so daß dem Musikfreund des Abends oft die Wahl wehe tut, nach welcher Richtung er einer Anregung folgen soll. Freilich, an der Spitze der Orchesterkonzerte steht auch dieses Mal der „*Konzertverein*" unter *Löwe*. Nach dem so glorreich verlaufenen Zyklus des Sommers war es fast selbstverständlich, daß die Aufführungen von *Bruckners* Neunter, *Straußens* Till Eulenspiegel, die Wiederholung von *Brahmsens* Vierter u. a. m. Taten bedeuteten. Solistisch wirkte bis jetzt *W. Backhaus* mit. Wichtiger für die auswärtige Berichterstattung bleibt die Neuigkeit, daß auch die allwöchentlichen *Volkssymphoniekonzerte* in der Tonhalle einen bedeutenden Schritt vorwärts getan haben. Kapellmeister *Prill*, dessen Leistungen im vorigen Winter noch recht ungleich waren, hat sich seinem Amte neuerdings mit einer außergewöhnlichen Hingabe und Gewissenhaftigkeit gewidmet und insbesondere auf eine größere Lebendigkeit des Vortrages hingewirkt. Dazu haben wir Programme, wie sie seit den Glanztagen *Hauseggers* nicht mehr da gewesen. Neben Brahms, R. Strauß u. a. wurden *Liszts* „Hungaria" und „Mazeppa" und *Raffs* „Leonore-Symphonie" aufgeführt. Seltenheiten klassischer und moderner Kammermusik (*Mozart*-Serenaden, Bläserserenade von *Strauß*) tragen dazu bei, den Veranstaltungen ein allgemeines Interesse zu sichern. Seltenes bietet in diesem Jahre auch *Mottl* in der „musikalischen Akademie". Ein Orchesterkonzert war ausschließlich *Spohr* gewidmet, brachte allerdings trotz der anregenden c moll-Symphonie zu

viel des Guten aus einer uns Heutigen merklich ferne gerückten Zeit. Die weitere Aufführung von vier *Bach*schen Kantaten („O Ewigkeit du Donnerwort", 1. Bearbeitung, „Christus der ist mein Leben", „Wachet auf" und „Nun ist das Heil und die Kraft") muß dagegen in der Zeitgeschichte dauernd vermerkt werden, nicht nur wegen der großartigen Einheitlichkeit des von Mottl Erreichten, sondern auch im Sinne der hier langsam aber sicher fortschreitenden Bach-Propaganda. Die Solisten, *L. Heß, F. v. Kraus, Adrienne v. Kraus-Osborne* und *F. Burg-Zimmermann*, ordneten sich dem Ganzen stilgerecht unter, und der mitwirkende Lehrer-Chor leistete ebenso Gutes wie das Hof-Orchester. Ein von allen Seiten freudig begrüßtes Ereignis war das Wiedererscheinen *Sigmund v. Hauseggers* am Dirigentenpult bei Gelegenheit eines Festkonzertes des „Münchner Tonkünstler-Vereins" (1884 gegründet). Die gewaltige Faust-Symphonie von Liszt erstand da in einer Größe, Geschlossenheit und verinnerlichten Lebendigkeit, wie sie vielleicht selbst hier noch kaum erklungen war. Das ausführende Konzertvereins-Orchester spielte nicht nur virtuos, sondern auch mit einer, ich möchte fast sagen, kongenialen Hingabe. Das Tenor-Solo wurde von Dr. *M. Römer* in mustergültiger Weise ausgeführt. Drei Orchestergesänge von Hausegger gelangen dem feinsinnigen Künstler infolge äußerer Umstände nicht genau ebensogut. Die weitere Novität des Abends, ein einsätziges Konzert „Nachtstück" für zwei Klaviere und Orchester von *H. Zilcher*, war als eine kontrapunktisch und instrumental bemerkenswerte Arbeit zu begrüßen, wenn auch noch kein sehr selbständiger Geist aus ihr sprach. Die Ausführung der Solopartien lag in den bewährten Händen von *A. Langenhan-Hirzel* und *Aug. Schmid-Lindner*.

Das „Tonkünstler-Orchester" veranstaltet unter Leitung seines neuen Dirigenten *Iwan Fröbe* einen Zyklus von Symphonie-Konzerten mit einheitlichen Programmen. Die Leistungen erscheinen bis jetzt noch etwas ungleich, Fröbes Technik noch nicht ganz ausgereift. Die „Volkssymphoniekonzerte" des Tonkünstlerorchesters dirigierte während der Abwesenheit Lasalles Prof. *Heinrich Schwartz*. Unter seiner dauernden Leitung wäre es zweifellos möglich gewesen, das Unternehmen auf ein höheres Niveau zu heben und auch Aufführungen von seltenen oder neuen Werken zu ermöglichen. — Die moderne „Kammermusikvereinigung" Prof. Schmid-Lindners machte ein wertvolles neues Klavierquintett von *Aug. Reuß*, ein Selbständigkeit verratendes Divertimento für Streich-Trio von *Joseph Haas* und das seltene meisterliche Trio in fis von *C. Frank* bekannt. Die „Münchner" boten das phantasiereiche D dur-Quartett von *H. Pfitzner*. Zu nennen ist vor allem noch die neuentstandene „Trio-Vereinigung" *J. Friedmann, F. W. Porges, P. Grümmer*, die günstig debütiert hat. Wie alljährlich ist die *Barth*sche Madrigalvereinigung (Berlin) und das Berliner Kammerspiel-Trio mit gewohntem Erfolge aufgetreten. Unter den Solisten waren hervorragend der geniale Klavierpoet *Jos. Pembaur* jr. (Leipzig), Prof. *Schwartz* und *A. Edel, Artur Friedheim* und *Herm. Zilcher*. Auch des Marteau-Schülers Dr. *W. Bulais* wäre zu gedenken. Konzerte mit Orchester gaben Lamond und der beachtenswerte Pianist *Jan Sikesz*.

Eine große Reihe von Novitäten wurde in verhältnismäßig kurzer Zeit zum Jahresschluß hier aufgeführt. *Löwe* machte im Konzertverein *Regers* „Prolog zu einer Tragödie" und *W. Braunfels* „Symphonische Variationen über ein französisches Kinderlied" bekannt. Während Reger eine ziemlich allgemeine Ablehnung erfuhr, interessierte das Werk von Braunfels durch die charakteristischen Vorzüge, die dem Komponisten der „Brambilla" zu eigen sind: einen jeglichen popularisierenden Effekten abholden Ernst und einen gewissen grotesken, mitunter grimmigen Humor. *Mottl* führte neben der fünften Symphonie von Bruckner eine neue Symphonie von *H. Zilcher* auf, die dem Musiker interessant erscheint, aber wenig Eigenartiges und Sinnfälliges bietet. Im Gegensatz zu ihr enthalten *Aug. Reußens* neue Melodramen („Bergidyll" und „Seegespenst") wenigstens im Detail eine Fülle aparter Schönheiten, wie sie auch im ganzen in tonmalerischer Beziehung sympathisch und beachtenswert erscheinen. Die „Konzertgesellschaft für Chorgesang (Dirigent *L. Heß*) hat eine Rhapsodie aus Goethes Faust, II. Teil für gem. Chor, Sopransolo und Orchester von *Kurt von Wolff* aufgeführt, die als Talentprobe anerkennenswert ist, ihre besten instrumentalen Wirkungen aber durch eine ermüdende molodische Weitschweifigkeit stark beeinträchtigt. Regers neues Streichquartett Es dur op. 109 sprach vor allem in seinen warm empfundenen und lebendig gestalteten Mittelsätzen an. Die Ecksätze und auch die Fuge des Schlußsatzes hielten nicht ganz, was man von ihnen erwartete. Einen ähnlichen Eindruck machte das Klavier-Trio e moll op. 102, während die großen Variationenwerke für zwei Klaviere op. 96 und 86 (Reger und Schmid-*Lindner*) packten. Ein durch das *Sefčik*-Quartett (Prag) vermitteltes Klavierquintett des Dessauer Hofkapellmeisters *F. Mikorey* fand dank seiner Klangschönheiten und seiner gefälligen Eingänglichkeit einen hübschen Erfolg. Nicht minder sympathisch erschien eine vom Wiener „*Fitzner*-Quartett" gespielte „Romantische Serenade" von *Jan Brandts-Buys*, eine liebenswürdige und geistvolle Schöpfung moderner französischer Stimmungsmalerei. Von zwei neuen Klavier-Violinsonaten, die Zilcher-Reger bekannt machten, erschien die in D dur von Zilcher reifer als die schwungvolle Arbeit *D. Thomassins*, von dem auch eine neue Cellosonate bekannt wurde. Als Liederkomponist ist *W. Courvoisier* neuerdings mit seiner feinsinnigen vielseitigen und vornehmen Kunst an die Oeffentlichkeit getreten.

W. Gloeckner.

Delius: „Eine Messe des Lebens".

Erste deutsche Gesamtaufführung in Elberfeld.

EINE Messe des Lebens" für Soli, Chor und großes Orchester, nach Nietzsches Zarathustra in Musik gesetzt von *Frederik Delius*, hat die erste deutsche Aufführung durch die Konzertgesellschaft erlebt. Die „Messe des Lebens" ist textlich entstanden durch feinfühlige Auswahl und geschickte Zusammlung von Bruchstücken aus dem Zarathustra, besorgt von *Fritz Cassirer*. Die einheitliche Grundstimmung — Verherrlichung des menschlichen Lebens — faßt die einzelnen Nummern zu einem geschlossenen Ganzen zusammen. Der zweite Teil dieses neuen Werkes kam bereits 1908 in *München* gelegentlich der Tonkünstlerversammlung zu Gehör und erregte trotz unzulänglicher Wiedergabe allgemein großes Aufsehen. Man erkannte in Delius einen Künstler, der selbstgefundene Wege wandelte. Der 1863 in England von deutschen Eltern geborene Autor zeigt sich als der vollendetste Kolorist, der durch eigenartige Farbenmischungen Klänge, Ton-, Stimmungsbilder und Naturschilderungen berückendster Art zu geben weiß. Auf die altgewohnten Formen und Ausdrucksmittel ist Verzicht geleistet; keine scharfen Umrisse, ausgeprägte Themen, Leitmotive, homophone Schreibweise und kontrapunktische Stimmenführung, auch keine landläufige Programmusik. In der Malerei geheimnisvoller Naturstimmen, denen unser Künstler lauschen durfte, als er in Florida eine Farm bewirtschaftete, ist er unübertrefflich. Entzückender Wohllaut tönt aus dem Stimmungsbild „Heißer Mittag schläft auf den Fluren", dem Tanzlied für Baritonsolo und Frauenchor (Tanzen und Lachen als Symbol irdischer Freiheit). Das „Mitternachtslied" ist voll edler melodischer Erfindung. Zarathustras zart verhaltene Sterbegedanken verraten sich im Orchester durch eine eigenartige elegische Färbung. Voll schäumenden Uebermuts tönt es aus dem Schluß der Tanzfuge, feierlich erhaben sind die Klänge des „trunkenen Liedes" (von der ewigen Wiederkehr aller Erdendinge); schwungvoll sind die achtstimmigen Doppelchöre als Einleitung zum ersten (O du mein Wille, du Wende aller Not) und zweiten (Herauf nun, du großer Mittag) Teile. — Die Partitur bietet ungezählte Schwierigkeiten (leiterfremde Töne, Dissonanzen, Modulationen) für Chor, Solisten und Orchester. — Die Elberfelder Konzertgesellschaft hatte unter ihrem bewährten Dirigenten Dr. *Haym* mit allem Fleiß und tiefem Verständnis das hochinteressante Werk gründlichst einstudiert. Auch die Solisten — Frau *Tester* und Frl. *Diestel* (Stuttgart), Dr. *Römer* (Nürnberg) und vor allen andern Herr *Clark* (Paris) brachten ihre Partien zu nachhaltigster Wirkung. Das von nah und fern herbeigeeilte Publikum nahm die Lebensmesse, sonderlich den poesieerfüllten zweiten Teil, begeisterungsvoll auf, zeichnete den anwesenden Komponisten durch lauten, ehrlichen Beifall und Lorbeerkranz aus. Delius bezeichnete in einer an das Orchester gehaltenen kurzen Ansprache die hiesige Aufführung als die „stimmungsvollste", die er erlebt habe.

H. Oehlerking.



Aachen. Der neue erste Konzertmeister *Fritz Dietrich* hat sich im ersten Abonnementskonzerte mit dem Beethovenschen Violinkonzert vorteilhaft eingeführt. In Gemeinschaft mit den Mitgliedern des früheren Aachener Streichquartetts Göbel, Fischer, Moth gibt er im Laufe des Winters drei Kammermusikabende. Im zweiten Abonnementskonzert erfuhr das Verdische Requiem eine besonders durch die Damen *Noordevier-Reddingius* und *de Haan-Manifarges* gehobene Wiederbelebung; Bruckner kam im dritten hier überhaupt zum zweiten Male zu Wort mit seiner romantischen Symphonie No. 4, Es dur. Eigentlich ist diese Vernachlässigung Bruckners nicht recht zu verstehen, da Professor *Schwickerath* bei Bruckner studierte. *Arrigo Serato* aus Berlin fand in demselben Konzert für das

D dur-Konzert von Brahms glücklichere Nuancen als in dem E dur-Konzert von Bach. Aus den Solisten des „Instrumentalvereins" sei die talent- und temperamentvolle Pianistin *Lonna Epstein* aus Köln hervorgehoben, die dem d'Albertschen Es dur-Konzert großzügige Ausführung verlieh. Als erstes Kammermusikensemble fanden sich in der Waldthausen-Stiftung „Die Brüsseler" ein. *Steinhauer.*

Heilbronn. Der „Singkranz" hat unter Musikdirektor *L. Schmutzler* die erste deutsche Aufführung des Chorwerks „Quo Vadis" (nach dem Roman von Sienkiewicz) von *Felix Nowowiejski* herausgebracht. Dem neuen Werk wendet sich reges Interesse zu, das zunächst wohl in der vorzüglichen Stoffwahl seine Ursache hat. Ist doch auch kürzlich in Paris eine Oper gleichen Namens von Nouguès mit starkem äußerem Erfolg über die Szene gegangen, deren Buch der bekannte Henri Cain verfaßt hat. In Nowowiejskis „dramatischen Szenen für Soli, Chor, Orchester und Orgel" finden wir äußerliche wie innerliche Momente, die starke Eindrücke von vornherein verbürgen. Innerlich den Kampf zweier Weltanschauungen, der antiken Kultur des morschen römischen Reichs gegen die junge Idee des Christentums. (Vergleiche auch Salome, wo ein ähnlicher Konflikt in kleineren Dimensionen als hier den Hintergrund der Handlung abgibt.) Aeußerlich die großartige Szene dieses Zusammenpralls und die sich daraus ergebenden dramatischen Bilder und Gegensätze: Das brennende Rom, der Jammer der zu Tode Getroffenen, in den hinein das Harfenspiel Neros klingt; der Aufmarsch der Prätorianer, die dem Volk die Christen als Urheber der Schandtaten bezeichnen, das nun mit dem Rufe christianos ad leones fortstürzt. Auf diesen lärmenden ersten Teil folgen im zweiten, in den Katakomben stille fromme Gesänge der Bedrohten und Verfolgten; sie wollen sich persönlich opfern, ihr Hirte Petrus soll jedoch der Sache erhalten bleiben. Im 3. Teil begegnet dann Petrus, der den Bitten schließlich nachgegeben hat, dem Herrn; Quo vadis, domine? — Vado Romam, ut iterum crucifigar. Petrus kehrt zurück auf seinen Platz in der Hochburg des Feindes. Mit einem großen Schlußchor, der hier seine dramatische Rolle an den Betrachter abgibt und Petrus seine Huldigungen darbringt, klingt das Werk in einem allgemeinen Loblied (Doppelfuge) auf Vater, Sohn und heiligen Geist aus. — Der Komponist hat es nun verstanden, diesem dankbaren Stoff musikalisch wirksame Seiten abzugewinnen. Die Chöre spielen die Hauptrollen, die drei Solisten Petrus (Bariton), Führer der Leibwache (Baß), eine junge Christin (Sopran) treten stark zurück. Und Nowowiejski weiß einen gut klingenden, flüssigen Chorsatz zu schreiben, der charakteristisch ist und polyphonisch lebhaft. Im Gegensatz dazu stehen dann die Choräle. Vielfach wird von Doppelchören Gebrauch gemacht; nach dieser Richtung hin wie auch hinsichtlich der Ausdauer und Ausdrucksfähigkeit werden den Chören nicht geringe Anforderungen gestellt. Musikalisch schwierig sind sie nicht so sehr; denn der Komponist, ein Schüler Bruchs (!), wandelt keine harmonisch oder rhythmisch ungewohnte Bahnen. Einige Trivialitäten finden sich auch, wie der Chor des römischen Volks: dem Löwen sei die verfluchte Rotte willkommene Beute. Dann ist der Prätorianer-Marsch ein (vielleicht beabsichtigtes?) brutales Stück, dessen durchgehender, schmetternder Trompeten- und Hörnerrhythmus sich allerdings rasch einprägt und als dramatischer Gegensatz von guter Wirkung ist. Nowowiejskis Lyrik zeigt auch noch kein eigenes Gesicht, mehr als eine Terzenmelodie trägt die weichen Züge des Slawen. Aber klangvoll ist sie auch und nicht ohne schöne Linien. Die Solostellen sind im Ausdruck gut getroffen. Petrus' Begegnung mit dem Herrn hat allerdings etwas enttäuscht. Das Orchester ist farbenreich instrumentiert. Nowowiejski hat sich im vorliegenden Opus 30 als ein zweifelloses Talent gezeigt, er kann etwas und hat auch Gestaltungskraft und dramatischen Schwung. Deshalb und wegen des guten Stoffes wird sein „Quo vadis" gern aufgeführt werden und überall Erfolg haben. Vielleicht ringt sich der Komponist noch zu größerer Selbständigkeit durch. Die Aufführung erfordert große Mittel. Hier konnte der Heilbronner Singkranz nicht alles bieten. Aber die Chöre waren gut studiert und wurden unter der anfeuernden Leitung des Hrn. Schmutzler frisch und ausdrucksvoll gesungen, so daß sich eine erfreuliche Gesamtwirkung ergab. *O. K.*

Karlsbad i. Böhmen, Das „städtische Orchester" steht seit dem Tode Franz Zeischkas ohne Leiter. Dieser eigenartige Zustand wurde dadurch heraufbeschworen, daß der Stadtrat aus den 122 eingelaufenen Bewerbungsansuchen schwere Wahl hatte und schließlich zum Entschlusse kam, eine Anzahl — vorläufig ein halbes Dutzend — Bewerber zum Probedirigieren einzuladen, denen ein von der eingesetzten Musikkommission ausgewähltes Konzertprogramm aufs Dirigentenpult gelegt wird. Daß bei solchen Anlässen nicht alles ganz glatt vor sich geht, ist jedem in musikalischen Dingen Bewanderten klar und so wird auch hier der glückliche Zufall eine große Rolle spielen. Daß die Bewerbung um den Karlsbader Posten so groß ist, ist leicht erklärlich. Die Stelle ist ziemlich gut honoriert — das Einkommen beträgt ungefähr 10 000—12 000 Kronen jährlich, weiter ist die Pensionsfrage ganz annehmbar, und nicht zuletzt kann sich auch das künstlerische Streben voll ausleben. Als erster offizieller Probekandidat kann *Gottfried Baldreich*, derzeit Kapellmeister der Wiener Volksoper, angesehen werden. Als „Probestück" wurde ihm die „Phantastische" von Berlioz und das „*Vorspiel und Isoldens Liebestod*" aus „*Tristan*" vorgelegt, welche Werke Baldreich mit großem, einheitlichem Zuge und empfindungsvoller, leidenschaftlicher Wärme zur Wiedergabe brachte. Das Auftreten Baldreichs machte auf das tausendköpfige Publikum den besten Eindruck. Für die nächsten philharmonischen Konzerte und für einige populäre Konzerte waren noch Probedirigenten — darunter ein Leipziger Kapellmeister — eingeladen. *M. Kaufmann.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Ueber die Musikfeste der „*Ausstellung München*" 1910 wird berichtet: Nach den Plänen von Prof. Dr. *Th. Fischer* wird eine Musikfesthalle größten Stils geschaffen, die einen amphitheatralischen Zuhörerraum mit über 3200 Sitzplätzen und ein Podium umfaßt, das 1000 ausführenden Künstlern Raum bietet. Die neue Festhalle wird zur Eröffnung der Ausstellung durch ein Festkonzert eingeweiht werden, dem Mitte Mai eine dreitägige *Robert Schumann-Feier* folgen wird. Vom 23. bis zum 28. Juni folgen die bereits angekündigten Festkonzerte der *Richard Strauß*-Woche mit den Wiener Philharmonikern (zum ersten Male in Deutschland) im Zusammenhang mit den Festvorstellungen im Prinzregenten-Theater unter Leitung der Generalmusikdirektoren Felix Mottl, Ernst Schuch und Richard Strauß. Im August soll sich der *Beethoven-Brahms-Bruckner*-Zyklus des Konzertvereins unter Ferdinand Löwe angliedern, dessen Daten sich wie im Vorjahre den Wagner-Vorstellungen im Prinzregenten-Theater einfügen. Mitte September folgt die Uraufführung der Achten Symphonie von *Gustav Mahler* unter Leitung des Komponisten. Die Aufführung dieses Riesenwerkes erfordert einen Apparat von 1000 Mitwirkenden (drei voneinander unabhängige Chöre, 8 Solisten und großes Orchester). Eine Bereicherung dieses Gesamtprogramms wird durch Konzerte auswärtiger berühmter Chorvereinigungen geboten, die zur Mitwirkung bei einzelnen Veranstaltungen nach München kommen sollen.

— Wie die Zeitungen melden, ist in *Barmen* für diese Saison eine *Eugen d'Albert*-Festwoche vorgesehen, in der die hauptsächlichen Werke des Komponisten in mustergültigem Rahmen aufgeführt werden sollen.

— „Das Veilchenfest", Oper von *Brandts-Buys*, hat die erste Aufführung in der Berliner Komischen Oper am 5. Dezember erlebt.

— *Karl Goepfarts* einaktige Oper „Der Müller von Sanssouci" ist in der Volksoper zum ersten Male in Berlin gegeben worden.

— Die romantische Oper „Mandanika" von Jul. Freund, Musik von *Gustav Lazarus*, die bereits erfolgreich in Köln, Hamburg, Frankfurt a. M. etc. gegeben wurde, soll im Januar an der Volks-Oper ihre erste Aufführung in Berlin erleben.

— *Hans Pfitzners* Musikdrama „Der arme Heinrich" hat die erste örtliche Aufführung am Leipziger Stadttheater erlebt. Der anwesende Komponist wurde mit den Darstellern und dem musikalischen Leiter (Kapellmeister Hagel) am Schlusse vielmals gerufen.

— „Der Goldschuh", eine dreiaktige komisch-romantische Oper von *Krafft Lortzing*, einem Enkel Albert Lortzings, hat im Essener Stadttheater die Uraufführung erlebt.

— Im Opernhaus in *Budapest* hat die einaktige Oper „Rahab" des Barons *Klemens v. Franckenstein* (Berlin) die Uraufführung erlebt.

— In *Neapel* hat die erste Aufführung der „Meistersinger" im San Carlo-Theater mit großem Erfolg stattgefunden. Leitung: Campanini; Hans Sachs: Scandiani; Inszenierung: Professor Fuchs.

— Die Societa di amici della musica in *Mailand* hat im Königlichen Konservatorium die Oper „Orfeo" von *Monteverdi* aufgeführt, die starkes Interesse wachrief.

— Direktor *Hammerstein* in *New York* hat den „Tannhäuser" als erste Wagner-Oper im Manhattan-Opernhaus aufgeführt.

— *Heinrich Schützens* „Weihnachtsoratorium" hat die Uraufführung in Dresden am 9. Dezember 1909 erlebt. (Bericht folgt.)

— In *Koblenz* ist eine Symphonie für großes Orchester von *August Bungert* „*Zeppelins* erste große Fahrt" zum erstenmal unter der Leitung von Professor Wilhelm Kes aufgeführt worden. Das Werk besteht aus vier Teilen, die in einen großen Satz, der etwa 3/4 Stunden dauert, zusammengezogen sind. Der Inhalt ist folgender: Vorbereitungen. Aufstieg und glückliche Fahrt. Dank und Glückseligkeitsempfindung hoch über der Welt. Fahrt über Berge, Täler, Stadt und Land. Ferner: herannahender Sturm und Gewitterwolken. Ueber dem Münster von Straßburg kreisend. Weiterfahrt. Landung und Sturm.

Völlige Vernichtung des Luftschiffes. Zuversichtlicher Aufblick in die Zukunft. Das Werk ist dem Grafen Zeppelin gewidmet.

— „Teuerdank", dramatische Konzertszenen in zwei Teilen für Solostimmen, gemischten Chor und Orchester von *Max Meyer-Olbersleben*, ist in *Würzburg* zum ersten Male aufgeführt worden.

— In einem Abonnementskonzert des Städtischen Orchesters in *Bonn* hat unter Leitung von Kapellmeister Heinrich Sauer eine Symphonie D dur von *Erwin Lendvai* ihre Uraufführung erlebt.

— In *Königshütte* (O.-S.) hat Professor *Willi Burmester* am 15. Dezember ein Konzert gegeben und u. a. Bruchs g moll-Konzert auf der wiederhergestellten Stradivarius-Geige mit bekannter Meisterschaft vorgetragen. Bekanntlich hatte Burmester das Malheur, daß, als er hier das für den 24. Nov. angesetzte Konzert absolvieren sollte, sein Impresario beim Aussteigen aus dem Auto infolge Ausgleitens bei dem an diesem Tage herrschenden Schneesturm mit der 100000 M.-Geige (? Red.) stürzte, so daß das Instrument einen Sprung erhielt. Auf die Klangfülle der Geige hatte die Reparatur anscheinend keinen Einfluß ausgeübt. *R. J.*

— Im *Pettauer* Musikverein ist im ersten diesjährigen Orchester-Konzert unter der Leitung des artistischen Direktors Dr. Roderich v. Mojsisovics die Symphonie No. 1 A dur von *Erich Wolf-Degner* als Uraufführung aus dem Manuskript gespielt worden.

— Im II. philharmonischen Konzert des Neuen deutschen Theaters in *Prag* sind als Novität „Symphonische Lieder" von *Freih. v. Procházka* aufgeführt worden, und zwar mit großem Beifall.



— *Von den Theatern.* In *Meiningen* ist, nachdem das alte Hoftheater im März 1908 vom Feuer zerstört worden war, das neue Hoftheater mit einer Aufführung von „Wallensteins Lager" und den „Piccolomini" festlich eingeweiht worden. (Eine Broschüre Die Kunst in Meiningen unter Herzog Georg II. von Carl Freiherr *v. Stein* ist in Keyßners Hofbuchdruckerei in Meiningen erschienen.) — In *Mannheim* hat die bekannte Familie *Lanz*, die kürzlich erst die vollständig neue Ausstattung der „Wallenstein"-Trilogie auf ihre Kosten ermöglicht hatte, neuerdings 40000 Mk. gestiftet, um den „Ring" neu zu inszenieren. — Nachdem Direktor Heinrich Morwitz, der langjährige Leiter der populären *Berliner* Sommeroper, kürzlich gestorben ist, hat Direktor *Franz Gottscheid* vom Stadttheater in Posen mit der Leitung des Berliner Schillertheaters einen Vertrag abgeschlossen, wonach er die Weiterführung des Morwitzschen Unternehmens übernimmt. Direktor Gottscheid wird durch dieses Abkommen in die günstige Lage versetzt, seinen Opernmitgliedern über das ganze Jahr laufende Verträge bieten zu können. — Der Maler *Hugo Steiner* von der *Leipziger* Kunstschule wurde von Direktor Volkner als künstlerischer Beirat für die Vereinigten Theater verpflichtet. Der Künstler soll zunächst „Carmen" neu inszenieren.

— *Zur Reform des Konzertsaals.* In *München* ist bei einem Liederabend im Konzertsaal des Hotels „Vier Jahreszeiten" ein neuer Versuch gewagt worden, das Konzertpodium zu reformieren. Wir lesen nun darüber: Daß das landesübliche kahle Holzpodium nüchtern und frostig wirkt, ist unbestreitbar, und der Gedanke, für Solistenkonzerte einen dezenten, geschmackvollen, neutralen Rahmen zu schaffen, verdient Anerkennung. Unter diskreter Zuhilfenahme von immergrünen Pflanzen und gedämpft-farbigen Teppichen war eine „Konzertbühne" aufgebaut worden, die geschickt die Mitte zwischen Theaterszene und kaltem Saalpodium hielt. Die „Konzertbühne" hat die Feuertaufe siegreich bestanden, und es wäre wünschenswert, daß die gegebene Anregung weiteren Ausbau und Nachahmung erführe.

— *Von den Konservatorien.* Am Kgl. Konservatorium für Musik in Stuttgart (Direktion *Max v. Pauer*) ist es neben der sich erfreulich entwickelnden rhythmisch-gymnastischen Schule von Jaques-Dalcroze die erweiterte „Orchesterschule", die als Fortschritt bezeichnet werden kann und die voraussichtlich bald zu einem eigenen Anstaltsorchester in der Besetzung von etwa 50 Mitgliedern ausgebaut werden kann, errichtet worden. Bei der anhaltenden Ausdehnung der Anstalt macht sich das Bedürfnis der Herstellung eines Neubaus von Jahr zu Jahr mehr geltend.

— *Denkmalspflege.* Dem großen Geigenbauer *Antonio Stradivari* soll in seiner Heimat *Cremona* ein Denkmal errichtet werden; zu diesem Zwecke hat, wie die Zeitungen melden, die Musikfirma Hill in London eine Sammlung eingeleitet.

— *Preiserteilung.* Die böhmische Akademie für Wissenschaft und Kunst in *Prag* hat in ihrer Musiksektion folgende Preise verteilt: den ersten Preis 2000 K erhielt der Komponist *O. Ostrcil* für seine Oper „Kunálovy aci" („Die Augen Kunalas"), den zweiten Preis 800 K der Komponist *Johann Kunc* für sein Streichquartett op. 9. Ferner erhielten: eine Subvention 500 K der Komponist *Rudolf Karel* für die Oper „Iléino srdce" („Ileas Herz"), die Komponisten Dr. *O. Zich* und *V. Stepan* je 300 K zu Studienzwecken, der Komponist *Jos. Konba* ein Stipendium 400 K für vorgelegte Violinsonate und Klavierkompositionen, und eine Unterstützung für weitere Studien (200 K) aus dem Fonds der Klementine Kalasová der Komponist *Em. Jaros* für vorgelegte Kompositionen („Intime Stimmungen", „Bilder aus der Natur" und Quintett in a moll).

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Der Kgl. Bayer. Kammermusikus *Karl Ebner* in München (Cello) hat gelegentlich seiner Mitwirkung im III. Konzert der Hofkapelle vom Herzog Friedrich II. von Anhalt den Orden für Kunst und Wissenschaft erhalten. *H.*

— *Eugen Hildach* in Frankfurt a. M. ist der Professortitel verliehen worden.

— Der Grazer Kapellmeister *Rudolf Groß* ist an das Hoftheater Altenburg als Kapellmeister engagiert worden mit dem Titel „Hofoperndirektor".

— *Werner Funk*, früher Mitglied des Berliner Königlichen Schauspielhauses, ist, nachdem er erst zum Bariton ausgebildet und dann durch *Siga Garso* als Tenor entdeckt worden war, für das *Stuttgarter* Hoftheater engagiert worden.

— Frau *Rüsche-Endorf* ist an das Leipziger Neue Theater verpflichtet worden.

— *Felix Weingartner* ist von seinem Unfall wieder genesen und konnte seine Tätigkeit an der Wiener Hofoper wieder aufnehmen. (Allerdings geht er noch an Krücken.)

— Aus Amerika kommt die Nachricht, daß *Enrico Caruso* sich demnächst wieder verheiraten würde. Seine Braut sei eine sehr schöne Sizilianerin von 19 Jahren, die er in Mailand kennen lernte. Während Caruso in Berlin auftrat, kam die junge Dame mit ihrem Vater zu Besuch nach der deutschen Reichshauptstadt. Carusos Freunde glauben in dieser Verlobung den Grund für seine plötzliche Bühnenmüdigkeit zu finden. Er soll nur noch einen Ehrgeiz haben: nach seiner Heimat zurückzukehren und dort das Leben eines Gutsbesitzers zu führen (?).

— Die von des Meisters Schüler Frank, Bayer. Musikdirektor in Steyr, gestiftete Bruckner-Medaille ist Herrn *Max Auer*, Lehrer und Chormeister in Vöcklabruck, verliehen worden. Das Etui enthält die Widmung: „Der M. G.-V. ‚Kränzchen' dem Bruckner-Verehrer und -Forscher Herrn Max Auer 1909." Bisher war nur Bruckners Biograph, August Göllerich, im Besitz dieses Ehrenzeichens.

— In Berlin ist der Komponist *Viktor Hausmann*, 38 Jahre alt, gestorben. Hausmann, der Schüler des Wiener Konservatoriums war, schrieb zu Anfang seiner zwanziger Jahre die Oper Enoch Arden, die von der Berliner Hofoper 1897 aufgeführt wurde. Eine zweite große Oper „Die Nazarener" hatte 1906 in Braunschweig Erfolg.

— In Paris ist der Komponist *Charles Bordes*, Direktor und Gründer des bekannten Pariser Konservatoriums, der Schola Cantorum, im Alter von 45 Jahren gestorben. Bordes hat sich große Verdienste durch die Wiederbelebung und Pflege der älteren italienischen und deutschen Kirchenmusik, besonders durch seine stilvollen Aufführungen der Werke Palestrinas und der Kantaten J. S. Bachs, erworben.

— Ueber den im Oktober v. J. gestorbenen dänischen Orgelvirtuosen *Hansen* wird uns geschrieben: In der Person *Hansens* hat das dänische Musikleben einen seiner vornehmsten Repräsentanten verloren. Er war eine weitausschauende Musikerpersönlichkeit, die zu gleicher Zeit Bach huldigte und die großen Geister der neuen Zeit liebte, mit denen er Ursache hatte, sich verwandt zu fühlen. Als Komponist hat Hansen geistvolle Klavier- und Kammermusik geschrieben, seine genialsten Gedanken weihte er aber seinem Hauptinstrument, der Orgel. Diese Orgelkompositionen zeigen am besten seinen weiten Horizont, seine hochfliegende Phantasie. Als Lehrer und Mentor hat er auf mehr als eine Generation hervorragender Musiker dauernden Einfluß ausgeübt. Unter seinen Schülern finden sich Namen wie Edvard Grieg, P. E. Lange-Müller, Asger Hamerik, Gustav Helsted und andere, die für nordisches Musikleben Bedeutung gewonnen haben. *A. Töfft.*

— Nach Schluß der Redaktion geht uns die Nachricht zu, daß *Karl Halir*, der bekannte Geiger und ehemalige Quartettgenosse Joachims, in Berlin gestorben ist.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 20. Dezember, Ausgabe dieses Heftes am 7. Januar, des nächsten Heftes am 20. Januar.

Besprechungen und Anzeigen

„Der junge Pianist" von B. Schumann. Ein junger Klavierlehrer wird am besten tun, sich beim Unterricht an eine erprobte, das ganze theoretische, Technik-, Etüden- und Unterhaltungsstück-Material in lückenloser Folge umschließende Schule zu halten. Ein erfahrener Lehrer dagegen, der jeden Schüler individuell zu behandeln bestrebt ist, wird sich den Stoff vielleicht selbst zusammenstellen wollen und aus den verschiedensten Werken das im einzelnen Falle Nötige und Passende heraussuchen. Da mag ihm als Ergänzung zu rein technischen Sammlungen ein Werk mit Unterhaltungsstücken willkommen sein wie „Der junge Pianist" (Verlag Krentzlin, Berlin; 2 Hefte à 1 Mk. 20 Pf., kompl. 2 Mk.), das in geordneter Stufenfolge an die *60 Volkslieder* u. a. gefällige Stücklein darbietet. Es ist klar, daß die Anfänger so etwas gerne spielen und äußerst schnell ins Ohr bekommen.

Otto Urbach: Neue Klavierstücke. Von unserm Mitarbeiter Otto Urbach sind im Verlag von *C. A. Klemm* (Leipzig-Dresden-Chemnitz) 18 leichte und mittelschwere Klavierstücke erschienen. Sie sind fast alle im 2stimmig. kontrapunktischen Satze mit instruktiver Berücksichtigung der linken Hand geschrieben und erzählen uns Heiteres und Schwermütiges aus Wald und Feld, Wiese und Heide, wie schon ihre Titel bezeugen: op. 32 *Blütenmärchen:* Augentrost — Wilde Rose — Nelke — Frauenmantel — Passionsblume — Vergißmeinnicht; op. 33 *Aus dem stillen Tal:* Träumerei — Zwiegespräche — Schwermütiger Tag voll Rauschen — Rautendelein — Reigen — Abseits; op. 34 *Auf der Jugend Pfaden:* Nun die Schatten dunkeln — Die Müllerskinder — Ruinen — Schalmei — Jungenstreiche — Haiderhapsodie. Wir möchten diese Stücke der Beachtung unserer Leser besonders empfehlen.

Alfred Schüz: *Zum höheren Leben.* Religiöse Betrachtungen für Denkende und Wahrheitsuchende. Heft 1: „Der Kern aller Religion". Heft 2: „Das Lebensrätsel". Heft 3: „Religion und Sittlichkeit". Heft 4: „Zur Philosophie des Todes". Jägersche Verlagsbuchhandlung, Leipzig. (Jedes Heft 60 Pfg.) Fesselnd und reiche Anregung bietend für alle, die nach einer befriedigenden Weltanschauung und nach Klarheit über die wichtigsten Lebensfragen ringen, auch für Tonkünstler und Musikfreunde. „Es ist nicht nur Philosophie, es ist auch Poesie und Musik darin" (Prof. E. Pfleiderer). Wir empfehlen diese Betrachtungen unseres bewährten Mitarbeiters unseren Lesern.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 7 bringt in weiterer Fortsetzung des „Führers durch die Klavierliteratur" alte Meisterwerke, die den Aufsatz *Otto Urbachs* musikalisch ergänzen. — An zweiter Stelle steht ein Lied „Vergißmeinnicht" von *Heinrich Rücklos*, der ja schon öfter in der „N. M.-Z." mit Kompositionen vertreten war. Wir bringen sein Bild und eine kurze biographische Skizze im heutigen Hefte, womit zugleich eine Artikelserie über neuere Liederkomponisten eröffnet wird. *Dehmels* schönes Gedicht ist von Rücklos in der kräftigen wie in der zarten Stimmung gleich gut getroffen. Es ist Charakter und Farbe in dem Liede (der Rhythmus im Basse, der Schluß). Wir werden unsere Leser noch mit weiteren Kompositionen dieses begabten Tonsetzers bekannt machen.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

L. E. Von den mancherlei in Betracht kommenden Harmonielehren empfehlen wir für Ihre Zwecke die von Richard Kügele und Louis-Thuille, Schülerausgabe. — Ernst Grenzebach ist aus seinem Lebenslauf noch ebenso unbekannt wie Franz Neumann.

Professor N. Die Menuette sind Bearbeitungen. Weitere sind bei uns nicht erschienen. Fragen Sie bitte in Ihrer Musikalienhandlung nach, was an Bearbeitungen sonst noch vorliegt.

Lenaus Guarneri. Von einem Abonnenten aus Porto Allegre, dem Landtagsabgeordneten Herrn Arno Philipp, geht uns die interessante Anregung zu, anzufragen, wohin Lenaus schöne Geige, sein „göttlicher Guarnerius" gekommen sei und wer sie jetzt im Besitz habe? Für Beantwortung der Frage wären wir dankbar.

Brüx. An jedem größeren Konservatorium wird der Unterricht erteilt, und zwar an den ersten Anstalten von ganz hervorragenden Lehrern.

R. B. Eine besondere Gesangschule für Baritonisten gibt es nicht. Ohne tüchtigen Lehrer werden Sie es auf diesem Gebiete kaum weit bringen. — Axel Sandberg: Empirische Gesangschule in Dialogform für Lernende und Lehrende (Stuttgarter Vereinsbuchdruckerei).

F. F. in Th. Ob es Ihnen möglich sein wird, einmal Organist an einer größeren Kirche zu werden? Ein kraftvoller Wille fragt nicht lang, sondern er folgt der Stimme des Herzens. Die Kunst mag es nicht leiden, daß man den Blick immer nur auf die Pfründe, auf Ehre und Ansehen richtet. Zuerst kommt sie. Haben Sie in allen musikalischen Disziplinen recht gut, dann ohne Zögern auf nach Berlin!

W. Str. Die 6 Konzerte von Bach führen den Namen die „Brandenburgischen", weil sie für den Markgrafen Christian Ludwig, ein Sohn des großen Kurfürsten von Brandenburg, der ein begeisterter Musikfreund war, geschrieben sind. Eine eingehende Analyse können wir Ihnen an dieser Stelle nicht geben. Sie sind alle bedeutend. Lassen Sie sich das ausgezeichnete Bach-Buch von Albert Schweitzer kommen (Verlag von Breitkopf & Härtel). Es ist zwar nicht ganz billig, aber für jeden ernsten Musiker ein wertvoller Besitz. Saint-Saëns' symphonische Dichtungen „Das Spinnrad der Omphale" und der „Totentanz" sind so einfach zu verstehen, außerdem so bekannt (namentlich Danse macabre), daß es weiter keiner Worte bedarf. Es sind seine erfolgreichsten Stücke, wenn der bedeutende fanzösische Komponist auch musikalisch Wertvolleres geschrieben hat. — Bei dieser Gelegenheit möchten wir bemerken, daß wir im Briefkasten nicht Analysen von Tondichtungen aller Art geben können. Vor allem aber müssen wir wiederholt darauf hinweisen, daß diese Auskünfte nicht „brieflich, umgehend" beantwortet werden. Um Kritikern oder Vortragenden aus momentaner Verlegenheit zu helfen, dazu ist die Redaktion der „N. M.-Z." nicht da.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 18. Dezember.)

M. M., S. Dem herben und derben Wesen des „Fahrenden Kindes" leihen Sie Töne, die fast nicht mehr zu genießen sind. Zeigen Sie uns nun auch ein Bild von der Lichtseite des Lebens.

Karl. Das Komponieren von Tänzen ist jedem Anfänger zu empfehlen, nur soll er sie nicht gleich mit virtuosen Läufen unnötig verbrämen wollen. Sie lassen sich einigemal vom Strudel mitreißen, statt auf graziöse Motivchen bedacht zu sein. Ein schöner Walzer muß uns wie ein lachender Blumengarten anmuten.

Lieb und Leid. Solang Sie keine originelleren Weisen anschlagen, müssen Sie sich unter die Epigonen einreihen lassen. Liegt denn dafan etwas Verletzendes? . Unter unsern Männerchorkomponisten finden sich an die 99% Epigonen. Ihr Chor „Unser Vaterland" ist — mit Ausnahme der öden Baßstelle „Das schöne Land" — effektvoll gesetzt.

Fr. S. D., Malonne. Das feine Empfinden, das aus Ihren zwei Liedern spricht, zeigt eine besondere Neigung zur modernen Musik. Von einer Mißhandlung der Harmonien ist wenig zu merken. Oder zählen Sie zu den gewissenhaften Naturen, die über sich selber erschrecken, wenn ihnen einmal eine vermeintlich kühne Wendung beim Komponieren unter die Finger gerät? Ueber die Stufe, wo man mit dem musikalischen Ausdruck wie ein Pennäler noch zu ringen hat, sind Sie hinaus. Schon in Anbetracht Ihrer Bescheidenheit freut es uns, Ihnen dieses gute Zeugnis geben zu können.

Fr. Rttr., M—berg. Wir haben uns wiederum von der Solidität Ihrer Arbeiten überzeugt. Sie halten mitunter dichte Fühlung mit klassischen Vorbildern, weshalb Ihnen auch das Meiste so hübsch gelingt. Böte sich keine Gelegenheit zur weiteren Ausbildung Ihres Talents?

R. M., Oz. Ihre Männerchöre präsentieren sich in geschliffener Form und sind darum gut sangbar. Dem geistigen Gehalt nach dürften sie auf einer musikalisch höheren Stufe stehen.

R. S—ert, Zav—stein. Ihre Motette macht einen günstigen Eindruck. Die sentimentale Färbung steht ihr nicht übel. Die kleinste Stadt Schwabens scheint ein verbrieftes Anrecht auf einen guten Musiker zu haben.

K. N—el, Britz. In dem Lied „Abend" forscht man vergebens nach einem Zusammenhang zwischen den Modulationen und den dazugehörigen Textstellen. Ein Tonpoet sollte von seinen Harmonien und Harmonieverbindungen auch wissen, was sie ausdrücken. Es fehlt bei Ihnen also an Vertiefung in eine der geheimnisvollsten der Wunderwelten. „Andenken" ist sinnig und innig vertont.

Johs. Bittr., K. In Ihrer Bußtagsmotette kommt der gewollte Ausdruck einigermaßen zur Geltung. Von höherem Streben beseelt, war es Ihnen offenbar um eine kunstreichere Gestaltung zu tun. Sie werden sich in die Schule eines gewiegten Kontrapunktikers begeben müssen, wenn sich Ihr Talent weiter entfalten soll. Weniger befriedigt sind wir von dem Schiller-Hymnus, der sich durchgängig in der engen Bahn halbfertigen Könnens bewegt.

G. G—cke, Oe. Wir wollten mit jenem Satz nur sagen, daß der Dilettant in seinem Schaffen nach Belieben fünfe grad sein lassen darf, was beim Künstler nicht der Fall ist. Verwenden können wir Ihre Arbeiten nicht. Referent: M. Koch, Königl. Musikdirektor, Stuttgart.

H. W. Sch—er, L. Daß in Ihren volkstümlichen Männerchören ein Fortschritt zu bemerken ist, haben wir unlängst konstatiert. Auch der vorliegende „Ich ging im Wald" wirkt bei aller Einfachheit gefällig. Und nun, lassen Sie uns, wie schon einigemal, keine Enttäuschung mehr erleben und warten Sie, bis in Ihnen der kommende Frühling neue Weisen und Harmonien weckt.

C. M., E—ten. Ihr Marsch wendet sich an die Nachsicht des Kritikers. Seine Klänge bewegen sich in lebendigem Fluß. An schwachen und falschen Stellen fehlt es nicht. Das Trio stünde besser in Desdur. Sorgen Sie für eine schulmäßige Ausbildung.

Fink. Das „Finkenlied" erreicht nicht die Höhe der letzten Leistung. An der dickflüssigen Begleitung finden wir wenig Geschmack und auch die Melodie zeugt von keiner quellfrischen Erfindung.

A. Sch—baur, M. In Ihren zwei Liedern behindert ein allzugroßer Aufwand von Kunst und Künsteleien den unmittelbaren Genuß. In Harmonie und Rhythmik stellen Sie an die Ausführenden die schwierigsten Aufgaben. Sie müßten Prächtiges leisten, kehrten Sie sich mehr an die Bedürfnisse gewöhnlicher Sterblicher.

X. Y. und Laienkomponist. Ihre Kompositionen können erst in No. 8 unseres Blattes besprochen werden.



Zu haben in Apotheken, Parfümerie-, Drogen- und Friseurgeschäften.

C. M.

CARL MERSEBURGER, LEIPZIG.
Special-Verlag:
Schulen & Unterrichtswerke
für
Gesang, Klavier, Orgel
überhaupt alle Musik-Instrumente
→ Populäre Musikschriften ←
Kataloge frei

HABSBURG HOCH!

Chronologische Elite-Sammlung beliebtester Armeemärsche 1848—1908 für Pianoforte aus dem Verlag der k. u. k. Hofmusikalienhandlung
Joh. Hoffmanns Wwe. in Prag.
Preis M. 3.—, franko M. 3.20.

Eine Auslese aus im Feuer und im Dienst erprobter Märsche der bedeutendsten Repräsentanten dieser Spezies, und zwar **Czibulka, Fucik, Jeschko, Král, Lehár, Novácek, Scharoch, Schmid, Schneider etc.** Musikalisch, historisch und interessant, auch original-ungar. und slov. Einschlags. — Der Preis des hochelegant mit der Reproduktion eines berühmten Bildes ausgestatteten Albums ist ein wahrhaft volkstümlicher.

Joh. Hoffmanns Wwe., k. u. k. Hofmusikalienhandlg.
Prag, I., Kl. Carlsgasse 29 neu.



Kunst und Unterricht



Adressentafel für Künstler, Künstlerinnen, Musiklehrer und -lehrerinnen, Musikinstitute usw.
Wegen der Aufnahme wende man sich an unsere **Anzeigen-Abteilung, Stuttgart, Königstr. 31 B.**

Oskar Wappenschmitt
Klavier, Theorie (Schüler H. v. Eykens) etc.
Berlin W, Landshuterstr. 36.

August Reuß, München
Bauerstr. 36. Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition, Instrumentation.

Lydia Hollm
Gesangsausbildung, Oper und Konzert
Berlin W, Pariserstr. 55.

Kursus in Harmonielehre u. Komposition auf schriftl. Wege durch **Rich. Kügele, Frankenstein** i. Schl. Prospekt gratis.

Emma Rückbeil-Hiller, Kgl. Württ. Kammersängerin, Gesangschule f. Konzert u. Oper.
Stuttgart-Cannstatt, Paulinenstraße 29.

Olga von Welden, Konzertsängerin, erteilt Unterricht (Methode Lilly Lehmann)
Stuttgart, Rotebühlstr. 91, III.

Thila Koenig
Konzert- und Oratorien-Sängerin (Alt)
München, Fürstenstraße 21 II.
Bach: Matthäus-Passion, Johannes-Pass., h moll-Messe, Weihnachtsoratorium. **Händel:** Messias, Samson, Josua, Israel in Aegypten, Judas Maccabäus. **Mendelssohn:** Paulus-Elias. **Beethoven:** Neunte Symphonie. **Mozart:** Requiem. **Bruch:** Odysseus. **Liszt:** Missa solemnis. **Pierné:** Der Kinderkreuzzug.

Klavier- und Violin-Unterricht
erteilt **Musiklehrer Gasteyger.**
Mein System schließt Nichtverstehen aus u. erzieht v. Anfang an z. Selbständigkeit. **Stuttgart,** Schlosserstr. 30, II.
Siehe Inserat im letzten Heft.

Hermann Ruoff
Baßbariton: Oratorien, Balladen, Lieder
München, Herzog Rudolfstraße 16 II.

Emy Schwabe, Sopran. Hochdramatische Sängerin am Stadttheater in Zürich und Konzertsängerin (Lieder- und Oratorien-) Unterricht. **Zürich V,** Horneggstr. 15.

Mark Günzburg
Klaviervirtuose. Erster Staatspreis d. Wiener Meisterschule (Prof. E. Sauer)
Konzert, Unterricht und **Kammermusik. Dresden-A.,** Hettnerstr. 3.

Kammersängerin
Johanna Dietz
Lieder- u. Oratoriensängerin
(Sopran)
Frankfurt am Main
Cronbergerstraße 12.

Mainzer Musikakademie u. Orchesterschule. Vollständige Ausbildung in allen Zweigen d. Tonkunst.
Opern- und Opernchorschule. — Schüler-Orchester. — Klavierlehrer-Seminar. Frequenz 1907/08 ca. 200 Schüler. — 25 erstklassige Lehrkräfte. Prof. R. H. Staudigl (Gesang), Georg Adler, E. Eschwege, Kapellmeister Buchholz (Klavier), A. Stauffer (Violine) etc. etc. — Eintritt jederzeit. — Prospekte frei.
Letzte Aufführungen: 25. 7. 08 „Nachtlager", 1. 8. 08 „Waffenschmied.

Dresdener Musik-Schule, Dresden, Neumarkt 2.
Fachschule f. d. Berufsstudium all. musikal. Kunstgebiete (Mittel- u. Hochschule). **Schulpatronat:** Die Gesellschaft zur Förderung der Dresd. Musikschule, E.V. **Artist. Rat:** Prof. Böckmann, Kammermusik. Franz, Kapellm. J. L. Nicodé, Kapellm. H. G. Noren, Kammervirtuos Ritter Schmidt, Dir. Prof. R. L. Schneider und Kammermusiker Stein. **1907—08:** 532 Schüler, 49 Aufführ., Lehrfachfrequ. 1327 Schüler, 61 Lehrer, erste Kräfte. — Prosp., Auskunft u. Aufnahmen jederzeit. —
Prof. R. L. Schneider, Dir.



Wir empfehlen unseren zahlreichen neuen Abonnenten zur freundlichen Beachtung die beiden

Nummern-Verzeichnisse
der
„Neuen Musik-Zeitung"

und zwar

Verzeichnis I über die in früheren Jahrgängen erschienenen Biographien, Künstler-Porträts und Musik-Beilagen. Ferner das im Jahre 1909 zur Ausgabe gelangte

Verzeichnis II über eine grosse Auswahl bemerkenswerter Aufsätze aus 29 Jahrgängen der „Neuen Musik-Zeitung".

Diese Verzeichnisse bilden eine reiche Fundgrube für jeden Musikinteressenten. Sie können einzeln oder beide durch jede Buch- und Musikalienhandlung, sowie direkt von uns **gratis** und **franko** bezogen werden.

Wir bemerken, dass sämtliche Nummern der »Neuen Musik-Zeitung« seit 1880 (mit verschwindenden Ausnahmen) noch vorrätig sind und laden zu Bestellungen höflichst ein.

Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.



Kleiner Anzeiger



Stellengesuche, Stellenangebote, An- und Verkäufe aller Art, Pensionsgesuche usw. kostet die kleine Zeile 50 Pf. — Aufträge an die Expedition in Stuttgart oder an eine der Filialen von Rud. Mosse. Die Gebühren sind der Bestellung gleich beizufügen. Für eine Zeile sind 10 Silben, für ein Wort aus größerer, fetterer Schrift zwei Zeilen und für Weiterbeförderung von Chiffre-Briefen 50 Pf. extra zu berechnen.

Für Komponist. od. Verleger. Libretto- u. Klavier-Satz f. eine 1akt. kom. Oper zu verkaufen. Anfragen unt. **M. Z. 6746** an **Rudolf Mosse, München.**

Wer übernimmt die **gewissenhafte Durchsicht** und **Verbesserung** einer Opern-Partitur von ca. 3500 Takten? Offerte mit Preis unter **M. A. 6747** an **Rudolf Mosse, München.**

Die Stelle eines guten
Violinlehrers
(Nebenfach Klavier) ist krankheitshalber sofort neu zu besetzen. Off. mit Gehaltsanspr., Zeugnissen unter **S. P. 1021** an die Expedition d. Blattes.

Cello
großer Ton, krankheitshalber für 650 M. zu verkaufen. ::
Friedrichroda, Th. Emil Blasig.

Musikdrama
Textbuch nach berühmt. Dichtg. an Komponisten zu verkaufen. Gefl. Offert. unter **S. O. 1042** an **Rud. Mosse, Stuttgart.**

Welte-Mignon
sehr wenig gebraucht, sozusagen neu, **preiswürdig zu verkaufen.**
Gefl. Offerten unter **Chiffre Z. F. 15331** an die Expedition des Blattes.

Gebrauchtes, reparaturbedürftiges, großes
Orchestrion
mit Walzenschrank und 15 Walzen (Mamertium der Fabrik Mamert Hock in Saarlouis) wegen Raummangel zu jedem annehmbaren Gebote abzugeben.
Adlerbrauerei Unna
August Klönne.

Alte Geige
gez. Carlo Bergonzi fec. in Cremona anno 1727, von Professor **Joachim** in Konzerten gespielt, großer, edler Ton, tadellos erhalten, ist zu **verkaufen.** Anfragen unter **X. 21** an die Geschäftsstelle ds. Blattes.

Kunstharmonium
Fabrik Mustel — Paris, 3 Manuale mit Celesta, Weltausstellungsmodell. Ersatz für Orchester und Orgel. Katalogpreis 12 000 Frks. **aus Erbschaftsmasse,** vollkommen neu, für ein Drittel des Preises.
Rolf Medger, Stolp, Pomm.

Musik-Schule
oder Zweiganstalt a. eig. Rechg. zu übern. gesucht. Off. u. **R. 77** an die Expedition ds. Bl.

Komponisten.
Bedeutender Musikverlag mit Verbindungen in allen Weltteilen übernimmt Kompositionen, trägt teils die Kosten.
Offerten **sub J. 908** an **Haasenstein & Vogler A.-G., Leipzig.**

Gelegenheitskauf.
1 wenig gebr. **Pedal-Harmonium**
2 Manual — 16 Register
neu 1400 M. zu **M. 800.**— mit prachtvollem Orgelton, für Saal oder Kirche passend.
Hofpianofortefabrik **Pfeiffer, Stuttgart,** Silberburgstr. 120.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

Musikstücke zum „Führer durch die Klavierliteratur."

Girolamo Frescobaldi (1583-1644),
Organist an St. Peter und St. Lorenz in Rom.

Partite sopra Passacagli.



Aus „L'Arte musicale in Italia." Die Bearbeitung erstreckt sich auf Phrasierung, Fingersatz, Tempo- und Vortragsbezeichnung.



Più mosso.
pp
p
rit.
più mosso
rit.
Tempo I.
pp
CORRENTE. Più mosso.
mf
tr.
mf



*) Eingeschobener Takt.



Più mosso.
mf
Tempo I.
p espr.
pp
tr
f
p
rit. molto

Luzzasco Luzzaschi,
Hoforganist in Ferrara im XVI. Jahrhundert.

Toccata del 4. Tono (hypo-phrygisch).

Bearbeitet von Otto Urbach.



Michelangelo Rossi,
Organist in Rom (1630-60).

Aus „Dieci (10) Correnti per Cembalo."

Bearbeitet von Otto Urbach.



Vergißmeinnicht.

(Dehmel.)





Ar-beit muß zu-en-de!
Und das Ei-sen glüht und das Was-ser zischt;
und wenn der Schwalch die Flam-me auf-frischt,
ff breit
glän-zen die schwar-zen Hän-de.
ff schwer
mf rit.
p zart
p a tempo
A-ber manch-mal blickt ein ru-ßig Ge-sicht still nach dem him-mel-blau blü-hen-den Strauß.
poco rit.
pp
Dann scheint's, ei-ne Stim-me singt hin-term Haus:
molto rit.
ppp
Ver-giß, ver-giß mein nicht!

Musikstücke zum „Führer durch die Klavierliteratur."

Girolamo Frescobaldi (1583-1644),
Organist an St. Peter und St. Lorenz in Rom.

Partite sopra Passacagli.

PRIMA PARTE. Andante. Bearbeitet von Otto Urbach.



Aus „L'Arte musicale in Italia." Die Bearbeitung erstreckt sich auf Phrasierung, Fingersatz, Tempo- und Vortragsbezeichnung.


Più mosso.
pp
p
rit.
più mosso
rit.
Tempo I.
pp
CORRENTE. Più mosso.
mf
tr
mf



*) Eingeschobener Takt.


Più mosso.
mf
Tempo I.
p espr.
pp
pp
f
p
rit. molto

Luzzasco Luzzaschi,
Hoforganist in Ferrara im XVI. Jahrhundert.

Toccata del 4. Tono (hypo-phrygisch).

Bearbeitet von Otto Urbach.



Michelangelo Rossi,
Organist in Rom (1630-60).

Aus „Dieci (10) Correnti per Cembalo."

Bearbeitet von Otto Urbach.



Vergißmeinnicht.

(Dehmel.)




Ar - beit muß zu - en - de!
Und das Ei - sen glüht und das Was - ser
zischt; und wenn der Schwalch die Flam - me auf - frischt,
ff breit
glän - zen die
ff schwer
schwar - zen Hän - de.
p zart
A - ber manch - mal blickt ein ru - ßig Ge -
mf rit.
p a tempo
sicht still nach dem him - mel - blau blü - hen - den Strauß.
poco rit.
pp
Dann scheint's, ei - ne
pp
Stim - me singt hin - term Haus:
molto rit.
ppp
Ver - giß, ver - giß mein nicht!

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark. | 1910 Heft 8

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Richard Strauß als Meister der Farbe.[1]

Von FRITZ VOLBACH (Tübingen).

FRANZ LISZT ist es, der für die neue Kunstform, die „symphonische Dichtung" das Muster geschaffen, der die Grundsätze festgelegt, welcher die Kunst nun zu folgen sich entschloß. Sein Stil aber sollte bald in seinen Nachfolgern eine bedeutende Steigerung erfahren.

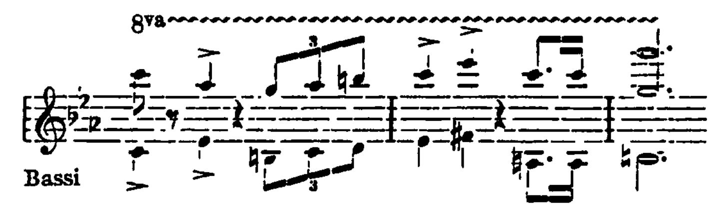
Schon der „Tristan" Richard Wagners, aber noch mehr der *Parzival* werden von einer Polyphonie beherrscht, die sich zu den anderen Werken des Meisters verhält, wie der Stil der letzten Werke Beethovens zu dem der früheren. Und wie bei Beethoven der neue Stil der Ausdruck eines mystischen Empfindens ist, so auch hier. Der Parzival ist der Künder einer neuen Zeit, eines neuen Empfindens, das sich bald in allen Künsten lebendig zeigt. Wie eine mächtige Sehnsucht nach neuen Gemütswerten ist es über die Menschheit gekommen. Ein Abwenden von der Welt der Realität, ein Sehnen nach einem idealen Sinn, einem idealen Reich, das weit hinter aller Wirklichkeit nur durch die Macht des Herzens, die Kraft des Gemüts, erfaßt und erlangt werden kann. Ein Drang nach Einsamkeit, eine Sehnsucht nach dem Tode, um zu leben, eine Versenkung in Gott bis zur Ekstase. Eine Zeit visionären Schauens, eine Zeit der Mystik kündet sich an. In der Dichtkunst zuerst, vor allem in den Meistern des Nordens, Kierkegaard, Obstfelder u. a. In der Malerei in der neuen Kunst der Impressionisten. Eine Kunst des Unbestimmten, Ahnungsvollen, dämmernd Schwebenden, an Stelle scharfer Konturen ein weiches, unbestimmtes Uebergehen, Verschwimmen der Linien, das Ganze aber in Farben getaucht von derselben Unbestimmtheit und Empfänglichkeit, aber gerade dadurch von ganz neuem, ungekanntem Reiz. Das alles der Ausdruck eines Empfindens, dessen Ziel wie in nebelhafter Ferne geheimnisvoll, hinter aller Wirklichkeit nur dem visionären Auge sich ahnungsvoll offenbart.

Daß gerade eine solche Empfindungssphäre der Musik, als der unmateriellsten Kunst, ein ganz neues Reich eröffnen mußte, ist klar. Ebenso, daß diese neue musikalische Kunst, wie die Malerei, den Schwerpunkt auf den *Ausdruck durch die Farbe* legen, und diesem Ausdrucksgebiet entsprechend den Gefühlsinhalt wählen mußte. Eine *Kunst der Farbe.* Nicht die klare, scharf umrissene Linienkunst eines Brahms, nicht die blühende, von Weihrauchwolken umwehte des kindlich frommen Bruckner, aber auch nicht die objektive, auf bestimmten, einfachen Ideen klar und lichtvoll aufgebaute Kunst Franz Liszts in ihrer Bevorzugung des Homophonen konnte den Schlüssel geben, der dieses neue Ausdrucksgebiet zu öffnen vermochte. Diese neue Kunst konnte nicht, wie die symphonischen Werke Liszts, sich von außen erregen lassen, ihr Programm mußte eigenstes, innerliches Erlebnis sein, deren Symbol nur die sichtbare Erscheinung ist, eine im höchsten Sinne subjektive Kunst. Ihr Stil aber konnte kein vorwiegend homophoner sein, konnte keine durch die Gesetze der Periodenbildung vorherbestimmte Melodien zum Träger der Entwicklung machen, sondern nur freirhythmische Motive als die Keime eines vor unseren Augen sich gestaltenden Organismus, Motive, die im Sinne Wagners gleichsam zu handelnden Gestalten werden. So ist die neue symphonische Kunst im Grunde ihres Wesens eine dramatische Kunst.

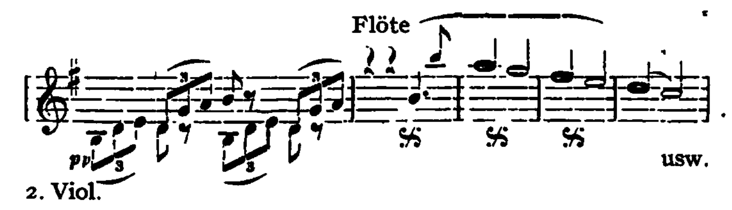
Richard Strauß war es, der als der Erste und als der Größte den Weg in dieses Neuland der Kunst gefunden. In seiner Tondichtung „*Tod und Verklärung*" hat er zugleich das vollendetste Muster dieses neuen Stils hingestellt, als das Werk, welches den Geist, das Empfinden der Zeit am schärfsten ausprägt. Ein Werk subjektivster Art, dessen Programm nur den Zweck hat, durch bestimmte Bilder unsere Phantasie in ganz bestimmter Richtung zu erregen, sie fähig zu machen, das zu empfinden, was hinter diesen sichtbaren Vorgängen geheimnisvoll sich offenbart. Der Inhalt des Programms ist kurz folgender: Der Tod ist an das Bett des Kranken getreten und hat mit ihm gerungen. Nun ist eine Pause im Kampfe eingetreten. Der Schlummer hat sich auf den Müden herabgesenkt und sein Antlitz durch ein Lächeln verklärt. Im Traume sieht er sein Leben mit all seiner Freude, all seinem Leid an sich vorüberziehen. Seine glückselige Kindheit tritt ihm vor sein inneres Auge, er sieht sich als Jüngling Kräfte übend und erprobend, die Zeit des Männerkampfes mit seinem Glück und Leid steigt empor, alles, was er im heiligen Drange je gesucht und erstrebt mit heißem Sehnen. Da erdröhnt der letzte Schlag von des Todes Eisenhammer. Das Lied ist aus. Aber aus des Himmels Höhe tönt dem Entschwebenden entgegen, was er sehnend hienieden vergeblich gesucht: *Welterlösung*. Dasselbe, und was Tristan und Isolde beten: „Laß die Nacht dem Tage weichen." — Fürwahr ein Vorwurf, überreich an musikalischen Momenten, aber auch formbildend. Die natürliche Entwicklung und Steigerung in den Bildern des Lebens lassen sich ohne weiteres übereinstimmend musikalisch

[1] Aus des Verfassers demnächst erscheinendem Buche „Das moderne Orchester in seiner Entwicklung". (Teubner, Leipzig.)

entwickeln. Das zwiefache Ringen des Todes in seiner majestätischen Größe gliedert das Ganze von selbst, und die Apotheose bildet den natürlichen, wirkungsvollen Schluß. Zugleich aber bieten diese Bilder einen reichen Wechsel der Stimmung, einheitlich zusammengefaßt durch die ganz eigenartige Situation, die sie der realen Wirklichkeit entzieht und in eine ideale versetzt, als eine V i s i o n, die der Tod zur Wahrheit macht. Damit ist denn auch der *Grundton des Kolorits* gegeben, in den die einzelnen Bilder eingestimmt werden mußten. Und Richard Strauß findet für diese neue Welt des Empfindens mit genialer Kunst die neuen Farben, Farben von nie gesehener Eigenart und doch das Ganze so unendlich harmonisch und natürlich, wie es nur der wirkliche Ausdruck des Empfundenen sein kann. — Der Todeskampf hat ausgesetzt, nur noch ein unruhiges Zucken und Pochen des Herzens, ganz leise, kaum vernehmbar. Lächeln des Traumes, leise, wehmütige Motive der Holzbläser, begleitet von verklärendem Harfenklang und füllenden Hornakkorden, ein Bild der Kinderunschuld. Aber immer mahnt das unruhige Pochen an die Situation. — Und neuer Todeskampf; ein wildes, fieberhaft erregendes Bild in düsteren Farben. Ein Motiv von furchtbarer, drohender Macht, wie der allmächtige Tod, steigt aus der Tiefe der Bässe unheimlich empor. Todesfurcht läßt die Pulse jagen. (Holzbläser.) Tremoloakkorde der Geigen aber steigern die Erregung. So stürmt das Ganze empor zu dem mächtigen Hauptthema, dem Thema der Majestät des Todes, im vollen Orchester.



Wilder und wilder tobt der Kampf. Enger und gedrängter wird die Umschlingung der Motive, die wie drohende Ungeheuer aus der Tiefe steigen, von den Hörnern in dröhnendem Klange aufgenommen werden, um wie zischende Schlangen in den Holzbläsern in die Höhe zu schnellen. Nun tritt Ruhe ein. Es folgen die Bilder des Lebens. Unendlich zart, wie der Kindheit Traum, hebt die Musik an. Ein wundersames, breites Thema im wechselvollen Spiel der Holzbläser und Solostreicher, begleitet von zart wogenden Figuren der zweiten Geigen oder Bratschen, gefüllt von leisen Akkorden der Bratschen und Violoncelli oder Holzbläser.



Allmählich wird der Klang voller und blühender, besonders nach dem Eintritt des Triolenmotivs in den Holzbläsern und Hörnern, das wie ein Ruf zum Lebenskampf klingt und sich mit dem vorhergehenden Thema in stets wachsender Polyphonie verbindet. — Nun der letzte Kampf. Ein kurzes, erschütterndes Aufbäumen des Orchesters, wie bei der ersten Kampfesszene, nur gedrängter und kürzer; der Tod hat gesiegt. Da taucht wie aus lichten Nebeln ein liebliches, leuchtendes Bild empor, aufsteigend aus dem tiefen langen Orgelpunkt, dem C der Bässe, Tuba, Fagotte und Pauke. Aus weiter Ferne tiefer, feierlicher Glockenton. (Tamtam.) Der Hörner Klang setzt in der Tiefe zuerst ein, die Holzbläser mischen sich ihm. Lichter und leuchtender werden die Farben. Die Motive nehmen feste Gestalt an und strahlende Helle bricht herein. Das volle Orchester rauscht auf; Hörner, Trompeten und Posaunen singen das Lied der Erlösung in dröhnendem Schall, getragen von breiten Akkorden der übrigen Bläser und der in lichtzitternden Tremolos aufgelösten geteilten Streicher. Das Ganze durchwogt von den auf- und abwallenden Akkordharpeggien der Harfen. Höher und höher steigt das Himmelsbild, um schließlich in lichten Fernen verhallend zu verschwinden.

Die Eigenart der Polyphonie, das aus dem Sinne, dem Inhalt sich ergebende Zusammen- und Ineinanderwirken der verschiedenen handelnden Themen und Motive, ihr Werden, Sichneugestalten während des Verlaufs, ihr Auftauchen aus oft unscheinbarer Quelle, vor allem die vielsagende Bedeutung jeder e i n z e l n e n L i n i e, die selbst das scheinbar bloß Ornamentale zu motivischem Material erhebt, dieses alles, was das Wesen der Werke Straußens ausmacht, zwang den Meister auch in seiner Instrumentation zu gleichem Fortschritt. Abgesehen von der sprechenden Farbencharakteristik der einzelnen Themen selbst, zeigt schon die Notwendigkeit, die vielen selbständig nebeneinander herlaufenden Linien in ihrem Wesen und Charakter klar auseinander zu halten, zu schärfster Ausprägung des einzelnen. Diesen eigenartigen Einzelfarben aber galt es, sie zu einem stimmungsvollen Farbenganzen zu vereinigen, so daß sie vereint die Grundstimmung des Werkes erzeugen. In dieser Notwendigkeit liegt aber auch der Grund für die r e i c h e B e s e t z u n g der Straußschen Farbenpalette. Da herrscht keine Willkür. Strauß bedarf seiner reichen Mittel für seine Darstellung. Sie ihm zum Vorwurf machen, ist Torheit. Denn der Wert des Kunstwerkes bestimmt sich nicht nach der Zahl der aufgewandten Mittel, sondern danach, ob die Mittel zur Erreichung des Zweckes notwendig sind. Daß seine Werke eine fortlaufende Steigerung der Mittel zeigen, ist eine zufällige Erscheinung, die aus der Wahl der Stoffe sich von selbst ergab. „Tod und Verklärung" ist verhältnismäßig noch einfach in seiner Besetzung, die drei Flöten, zwei Oboen, ein Englisches Horn, zwei Klarinetten, eine Baßklarinette, zwei Fagotte, ein Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, eine Tuba, drei Pauken und Tamtam, zwei Harfen und Streicher verlangt. Schon der lustige *„Eulenspiegel"* ist größer besetzt, indem er die Holzbläser alle auf v i e r erweitert, auch noch vier weitere Hörner und drei weitere Trompeten, allerdings ad libitum beifügt. Wieder eine Vergrößerung zeigt das *„Heldenleben"*, eine Besetzung ganz den riesenhaften Dimensionen des Werkes entsprechend. Neben vierfachen Holzbläsern, acht Hörnern, fünf Trompeten, drei Posaunen, zwei Tuben, zwei Harfen und dem Schlagzeug neben den Pauken noch große Trommel und Becken, kleine Militärtrommel und große Rührtrommel und dazu die Streicher in möglichst großer Zahl. Die Sinfonia domestica fügt zu den Oboen noch ein *Oboe d'amore*, zu den Klarinetten noch eine hohe hinzu, so daß der Klarinettenchor auf fünf anwächst, ebenso den Fagotten noch ein viertes Fagott. Auch hier wieder die acht Hörner, vier Trompeten, drei Posaunen und eine Tuba. Dazu erscheint aber hier zum erstenmal bei Strauß ein *Saxophonquartett*. Zu den Pauken treten hier noch Triangel, Tamburin, G l o c k e n s p i e l, Becken und große Trommel. An Streichern werden verlangt je 16 erste und zweite Geigen, zwölf Bratschen, zehn Violoncelli und acht Kontrabässe. Als letztes noch zwei Harfen.

Aber selbst diese Riesenbesetzung wird noch von der in der *Salome* übertroffen. Ich habe dieses Werk einmal an anderer Stelle eine *symphonische Dichtung* genannt, bei der das Programm durch eine w i r k l i c h e H a n d l u n g ersetzt wird. So glaube ich, wird man dem Wesen dieses genialen Werkes am leichtesten beikommen. Straußens symphonische Werke sind bereits in ihrem Wesen so dramatisch, so sprechend in ihren Motiven und der Art, wie diese gleichsam eine dramatische Handlung erzeugen, daß es eigentlich nur notwendig war, diese Handlung nun auch den Augen sichtbar vorzuführen, um die Phantasie nach dieser bestimmten Richtung hin festzubannen. Das wird in „Salome" wirklich zur Tat. Die dramatische Kunst

von Strauß ist also aus seiner symphonischen entstanden, und gerade dadurch besitzt sie eine ganz neue Eigenart, ist im höchsten Sinne originell. Das Ganze ist von einer unglaublichen Kühnheit. Das Orchester spricht hier in der Tat eine Sprache von einer Deutlichkeit des Ausdrucks, die alles bis dahin Dagewesene weit hinter sich läßt. Harmonien treten auf, die wir ohne weiteres als unmöglich, als Mißklänge bezeichnen müßten, Zusammenklänge von vier nebeneinander liegenden Tönen, ein Nebeneinanderlaufen zweier Tonarten u. a. m. Und doch wird hier das Unmögliche möglich, und zwar einzig durch die Farbe, die das, was ewig geschieden scheint, zu einer Einheit zwingt, die das Unauflösbare in Harmonien auflöst. Sie ermöglicht uns gleichsam, zwei Bilder zugleich, nebeneinander zu verfolgen, zwei Linien, die scheinbar parallel, im Unendlichen sich schneiden, zu sehen. Ich möchte solche Stellen wohl „Farben verhalte" nennen. Einzelne Stellen sind nur durch die Farbe möglich, wie z. B. jene Szene, in der Salome das, was sie vorher liebend preist, bei der Zurückweisung Jochanaans plötzlich grausam verhöhnt (Dein Haar ist schrecklich usw.).

Von ganz wunderbarer Deutlichkeit ist die *Tonmalerei* in den Werken von Richard Strauß. Hier übertrifft er alles Vorhergegangene weit, sei es, daß er in großen Strichen großzügige Bilder von glühender Farbe musikalisch nachzeichnet, wie das unheimliche, grausenhafte Bild der Nachtlandschaft zu Anfang der Salome, mit dem rot aufsteigenden Monde, oder selbst nebensächliche Dinge plötzlich uns in der Musik sichtbar vor Augen führt, wie das Erklingen der Silberschüssel, auf der Salome das Haupt Jochanaans sehen will; oder auch, wenn er die unheimliche Stille malt, in der sich tief unten der Mord an dem Täufer vollzieht. Aber auch der Humor und selbst der Scherz finden in Strauß ihren malerischen Vertreter, ja er liebt ihn ganz besonders, wie alle unsere großen Meister es getan. Ist es nicht entzückend, wenn der lustige Eulenspiegel „auf dem letzten Loch pfeift", wenn ihm der Strick den Hals zuschnürt, jener drollige Lauf aus der Tiefe der Baßklarinette bis zur höchsten Höhe der schreienden d-Klarinette, oder alle die lustigen Bilder in „Don Quixote", der Windmühlenkampf, die blökende Hammelherde usw. usw.

Strauß' letztes Werk, seine „*Elektra*", bietet, so gewaltig sie ist, so herrlich in ihren leidenschaftlich glühenden Bildern, in der Orchestration keine neuen Probleme.

Hier breche ich ab. Wir sind mitten in die Werkstatt der Kunst unserer Tage getreten. Noch ist eine sichere Wertschätzung des Besitzes unserer Zeit für uns unmöglich, und was die Zukunft uns bringen wird, liegt in Dunkel eingehüllt. Aber das eine ist sicher, daß unsere Zeit einen Höhepunkt in der Kunst der Farbengebung, der Sprache durch die Farbe bezeichnet. Nicht deshalb, weil es heute fast allgemein geworden ist, überraschende Farbeneffekte zu erzielen, sondern weil wir eine Reihe von Künstlern besitzen, denen die Farbe nicht Selbstzweck ist, sondern ein neues, wunderbares Mittel, Stimmungen zu malen, die nur durch dieses Mittel wiederzugeben sind.

Allerlei Gedenktage.

Alessandro Scarlatti — G. B. Pergolesi — Andrea Gabrieli.

BEKANNTLICH ist die Bedeutung sogen. Gedenktage nicht, daß irgend ein Faktum zu einer gewissen Zeit gerade so und so alt ist, sondern welche Gedanken man ohne besondere Mühe an seine neuerliche Erwägung knüpfen kann. Erst kürzlich, am 24. Oktober, wurde es ein Vierteljahrtausend, daß *Alessandro Scarlatti* das Licht der Welt erblickte, der Begründer der Neapolitanischen Schule, einer der geschlossensten und doch weitausgreifendsten in der ganzen Musikgeschichte. Der Gang der Ereignisse, d. h. das Ueberleben anderer Musik, hat unsere historische Perspektive verschoben: Bach, dessen Werke noch lebendig sind, erscheint uns mit seiner Zeit unvergleichlich näher als die teils mit ihm zusammen, teils nach ihm in die Tage Haydns und Mozarts fallende Hochblüte jener Schule. Gegen die maßlose Beliebtheit ihrer Jünger als Opernkomponisten hatten die Werke unserer Klassiker bekanntlich noch genug zu kämpfen: *Händel* gegen *Porpora*, *Gluck* gegen *Piccini*; um die Mitte des 18. Jahrhunderts herrschten als Hofkapellmeister in Dresden *Hasse*, in Stuttgart *Jommelli*; zu Ende des Jahrhunderts war *Cimarosa* der Abgott Wiens. Auf dem Gebiete der komischen Oper sind die Errungenschaften und Anregungen dieser Schule überhaupt unverlierbar; auf dem der ernsten ist die ganze auf sie zurückführende Richtung heute durch Wagner vorläufig zurückgedrängt. Die Fruchtbarkeit ihres Gründers *A. Scarlatti* war nahezu märchenhaft; weit über 100 Opern, etwa 200 Messen, zahllose Solokantaten mit Instrumentalbegleitung, viele Oratorien, Motetten sollen von seiner Hand existiert haben, wovon jedoch sehr wenig gedruckt ist. Um die Wende zum 18. Jahrhundert wurden seine Passionsmusiken an all den, besonders norddeutschen, Höfen aufgeführt, die italienische Kapellmeister hatten. Man schrieb *Scarlatti* neben vielen anderen Neuerungen auf dem Gebiete der Oper auch lange Zeit die Erfindung der sogen. italienischen Ouvertürenform zu, wie sie z. B. noch Mozart zu seiner „Entführung" benützt, ein langsamer Satz zwischen zwei schnellen. (Im Gegensatz zur „französischen" Form *Lullys*: ein rascher zwischen zwei langsamen.)



GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI.
Aus dem musikhistor. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Unter den neuerdings wieder abgedruckten Stücken von ihm ist besonders eines bemerkenswert (Original in Arienzo: Die Entstehung der komischen Oper), eine Baßbuffo-Arie aus dem 1. Akt der Oper „Der glückliche Sträfling", von 1698, deren einem alten Hagestolzen in den Mund gelegte Worte deutsch etwa lauten würden:

Wenn ein Weib von uns entzückt ist,
Wird es toll, da ist kein Zweifel,
Jeder, der nicht selbst verrückt ist,
Muß es fliehen wie den Teufel.

Auch kein Sinn ist zu ergründen
Hinter all den großen Gesten,
Denn sie heucheln ja am besten
Grade was sie nie empfinden.

Das Poltern des Weiberfeindes wird, so oft er Atem holt,

durch den Komiker im Orchester, den Fagott, auf ergötzlichste Weise in kurzen, einen Ton rasch hintereinander wiederholenden Phrasen nachgeahmt; die ganze Arie würde auch heute sicher bei wirksamem Vortrag lebhaft applaudiert.

Die Geschicklichkeit der Neapolitanischen Schule in diesem Genre erreichte ihren Höhepunkt wohl in *Pergolesis* Einakter „Die Magd als Herrin", von 1733, einem Werk, das bei sachgemäßer Uebertragung ins Deutsche noch von Anfang bis zu Ende fesseln würde; leider ist jene vom Anfang des vorigen Jahrhunderts trotz ihres kürzlichen Neudrucks total veraltet. Die würdigste Feier seines in diesen Winter (3. Januar 1910) fallenden 200jährigen Geburtstages wäre also eine bühnenmäßige Textbearbeitung der „Serva". Eine ernstere Erinnerung an *A. Scarlatti* ist am leichtesten zugänglich durch eine Arie von außerordentlich edler und einfacher Melodik in der Biblioteca d'oro von *Alessandro Longo* (Breitkopf & Härtel), wo in allerdings sehr freier, im Satz nicht historisch echter, aber wohlklingender Klavierübertragung zahlreiche Stilproben der Neapolitanischen Schule abgedruckt sind. Diese Arie ist typisch für den achttaktigen Bau des wiederholten ersten Teiles und die zweitaktige Sequenz (Wiederholung derselben kurzen Phrase um meist 1 Ton höher oder tiefer), die den Beginn des zweiten Teils markiert und damit dem Ohre die klare Uebersicht über die Gliederung der Melodie ermöglicht.

Weit bedeutender ist ein Stück des Meisters aus Alessandro Parisottis Arie antiche, 1. Band (Ricordi): „Wenn du nach meinem Tode." Leider scheinen hier durch ein vielleicht schon sehr früh vorgekommenes Versehen die Taktstriche unrichtig gesetzt, was wohl dem Sänger, nicht aber etwa einem Violinspieler oder Bläser bei der Ausführung hinderlich wird. Ist es doch bei vielen der italienischen Arien des 17. und 18. Jahrhunderts zunächst Violine oder Cello, das ihre Kenntnisnahme am besten vermittelt; die nötige Gesangskunst pflegt, nicht nur bei bloßen Liebhabern alter Musik, fast ausnahmslos zu fehlen.

Dieser flüchtige Blick auf den vergessenen Alessandro Scarlatti wird uns lehren, nicht allzu rasch und leicht vom Veralten zu reden, das man sich durch *Hanslick* als einen auch bei der besten Musik nach nicht allzu langer Zeit selbstverständlichen Vorgang anzusehen gewohnt hat; indes ist diese Frage lange nicht so einfach, als es den Anschein haben mag und auch wohl noch niemals mit nur einiger Gründlichkeit untersucht worden. Wenn alte Werke höheren Ranges bei den Kennern Fiasko machen, so liegt der Grund fast ausnahmslos in dem Mangel an Stilkenntnis des Herausgebers oder Leiters, sowie dem an Stiltechnik der Ausführenden. Die Renaissance-Bewegung in der Musik steht deshalb, trotz des enormen Materials an Neudrucken, für die Praxis noch im Anfang ihres Erfolges.

Es ist nur zu wünschen, daß sie langsam immer weiter zurückgreift; könnte man doch z. B. in diesem Winter den 400jährigen Geburtstag *Andrea Gabrielis* feiern, von dem nicht weniger als 15 gedruckte Bände geistlicher und weltlicher Musik vorliegen, abgesehen von vielen in gedruckten Sammlungen aus jener Zeit zerstreuten Stücken.

In *Franz Wüllners* Chorübungen der Münchner Musikschule befindet sich z. B. ein vierstimmiges Agnus dei von ihm, genau in dem Stil, der heutzutage noch in den allermeisten katholischen Kirchen gepflegt wird. Würde es als das Werk eines Kirchenmusikers aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts oder eines konservativen lebenden aufgeführt, so würde daran nichts auffallen, als die ganz besonders edle melodische Haltung. Und die eine der Sinfoniae sacrae seines Neffen *Giovanni Gabrieli*, die Sonata pian e forte (Orchestersonate), von 1597 gehört mit ihrer Behandlung der Blechinstrumente noch heute zu den tiefer und eigenartiger Wirkung sicheren Nummern des Symphoniekonzerts, so oft sich ein Dirigent an sie wagt (seit einigen Jahren leider niemand mehr, zuletzt Suter in Basel). Wenn die Oeffentlichkeit zurückbleibt, sind manche kleine Ausgrabungen ein köstliches Vorrecht der privaten Musikpflege, insofern man sie dort auf würdige Hörer beschränken und vor dem Urteil jener zahlreichen Sorte von Rezensenten schützen kann, dessen Tenor eigentlich lautet: In Anbetracht, daß ich selbst nichts verstehe, in Anbetracht ferner, daß ich nicht zugeben kann, daß andere mehr verstehen als ich, erkläre ich das gegebene Werk für veraltet und daher ungenießbar und beantrage dauernde Einschließung.

Freiburg i. B. **Dr. Max Steinitzer.**

Musikalische Grundrisse.

Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.

Von MAX BATTKE (Berlin).

(Fortsetzung.)

WIE bei der Vokalmusik so wollen wir auch bei der Instrumentalmusik [1] von der Betrachtung kleinster Formen ausgehen. Greifen wir nach unseres unsterblichen Schumann feinsinnigen und mustergültigen „Kleinigkeiten!" Das bekannteste Stücklein dürfte wohl der „Fröhliche Landmann" sein, und da es wahrhaftiger Gesang ist, dem nur die Worte fehlen, wird das Austeilen von dynamischem Licht und Schatten nicht schwer sein. Die erste Hälfte des Vordersatzes lautet:



Wir wissen aus Erfahrung, daß die Stimme lauter wird, wenn sie in die Höhe steigt, daß sich die Anstrengung des Steigens also in Kraft äußert. Demnach ist der Gipfelpunkt des obigen Motivs das eingestrichene f. Da wir nun von der Betrachtung der Lieder her wissen, dass das crescendo, das vom Auftakt her einsetzt, meistens noch in der ersten Zählzeit fortsteigt, so werden wir ohne viel Bedenken den Taktstrich vor das kleine b setzen und erhalten somit einen Auftakt von einem Achtel + vier Vierteln.

Die Fortspinnung des Motivs bringt uns eine Art Spiegelbild:



Die Melodie steigt herab und die Bewegung wird ruhiger. Sehen wir von der Achtelnote als Auftakt ganz ab und bezeichnen jeden Takt durch 𝅗𝅥, so haben wir nunmehr mit den nächsten vier Takten zusammen, die ja nur eine Wiederholung bringen, folgendes Bild:

𝅘𝅥 𝅘𝅥 ' 𝅘𝅥 𝅘𝅥 ' 𝅘𝅥 𝅘𝅥 ' 𝅘𝅥 𝅘𝅥 '
< > < > < > < >

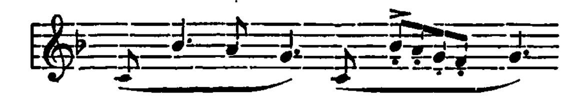
Nach dieser Zeichnung aber kann man getrost die ersten zwei Takte als Auftakte nehmen, so daß wir folgende Gruppierung im großen Rhythmus, im Rhythmus höherer Ordnung erhalten, in welcher gerade der Auftakt (der zweite und der sechste Takt des Stückchens) eine ganz besonders treibende Kraft in sich hat:



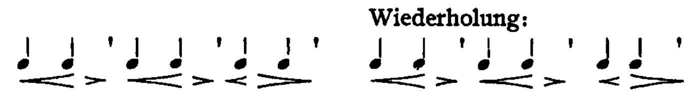
---

[1] Vorausgesetzt ist, daß jeder Leser im Besitz der im folgenden besprochenen Kompositionen ist und sie während der Lektüre zur Hand nimmt.

Der zweite Teil



beginnt augenscheinlich genau wie der erste Teil mit einem Auftakt von ♪ + 𝅝, denn der zweite Takt bringt durch die Bewegung eine Steigerung, also einen Akzent. Alsdann folgt Takt 1—4 des ersten Teils in gesteigertem Ausdruck, und diese 6 Takte werden dann wiederholt. Wir bekommen dadurch folgende interessante Abwechslung für den zweiten Teil, in dem wir auch wieder jeden Takt = ♩ setzen:



Das ist offenbar ein dreiteiliger Rhythmus mit folgender Anordnung:

2e 3e | 1e ' 2e 3e | 1e

So hat Schumann selbst im kleinsten Rahmen durch diesen kleinen „Taktwechsel" dem einfachen Liedchen eine künstlerische Note gegeben, und die Erkenntnis dieses Aufbaus gibt uns Aufschluß über das sinngemäße Steigen und Fallen der schattierenden Kraft.

Betrachten wir jetzt das „Jägerliedchen" op. 68 No. 7. Das hat augenscheinlich zwei Motive, deren jedes zweitaktig ist:

a) der Hornruf,
b) der Jubelruf des Jägers.

Wir wollen für das Hornmotiv die nach oben gestrichene, und für das „Lied" die nach unten gestrichene Viertelnote setzen und erhalten so (♩ = 2 Takte):

Teil I. Teil II.

ff p ff p f

(Die Achtelnoten zeigen an, daß das Motiv verkürzt ist und sich im Rahmen von zwei Takten zweimal wiederholt.)

Der höhere Rhythmus des Jägerliedchens weist auf eine vierteilige Gliederung hin. Es schließt mit einem kräftigen Aufschwung, so daß wir nicht fehl gehen werden, wenn wir einen Taktstrich vor die allerletzte Note (also vor den durch ∧ ∧ ∧ bezeichneten Doppeltakt) setzen. Zählen wir dann rückwärts je $^4/_4$ ab, so wird die Gliederung folgende:



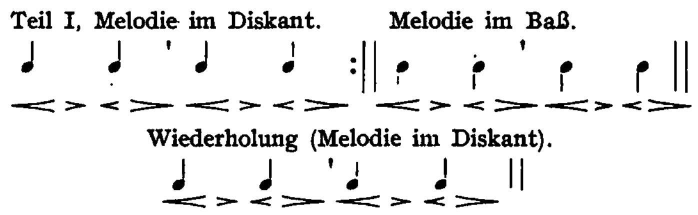
Wir erhalten das eigenartige Bild, daß für den Auftakt ein *ff* und für die erste Zählzeit ein *p* vorgezeichnet ist. Das zeigt uns für den Vortrag an, daß die beiden *p*-Hornrufe ganz besonders distinkt und markant herausgeholt werden müssen, so daß das vorangehende herausfordernde *ff* tatsächlich nur als auftaktiger Anreiz wirkt. Der im neunten Doppeltakt *f* einsetzende Jubelruf des Jägers muß in der Wiederholung, die nun auf die gute Taktzeit, nämlich auf den zehnten Doppeltakt ' fällt, gesteigert werden. Die drei ∧ ∧ ∧ im drittletzten Doppeltakt fallen auf die dritte, also auf eine gute Zählzeit.

Wenn diese Art der Gliederung nicht einleuchtend erscheint, könnten wir ja, um das *ff* auf gute Zählzeit zu bekommen, die Taktstriche um ♩, also um einen Doppeltakt, nach links verschieben und müßten dann allerdings folgende Konsequenzen ziehen:



Das etwas primitive Hornsignal würde stets an bevorzugter Stelle stehen, während das bewegtere Jägerlied, die Steigerung der Stimmung zum hellaufleuchtenden Gesang immer auf unbetonte Zeit fiele. Und der Höhepunkt des ganzen Stückleins würde auf den kurzmotivigen Hornruf im viertletzten Takt fallen. Damit ist die Unmöglichkeit dieser zweiten Einteilung und die Richtigkeit der ersten „Auffassung" bewiesen. Wir kommen zu der Einsicht, daß gerade in der Unregelmäßigkeit, in dem Abweichen von den gewöhnlichen Akzenten das Eigenartige, das Flotte und Burschikose dieses Liedleins liegt.

Betrachten wir noch die nächste Komposition aus dem „Album für die Jugend", nämlich den „Wilden Reiter". Das Motiv ist zweitaktig. Wir setzen ♩ = 2 Takte und finden, mit Beachtung der sforzati:



Hier scheint mir die Möglichkeit von zwei verschiedenen Auffassungen vorzuliegen: man kann den großen Taktstrich übereinstimmend mit den Atemzeichen setzen, den Auftakt also mit 2×2 Takten annehmen und die Steigerung in jedem Teil auf den $5 + 6$ Takt hinarbeiten, oder man kann drei Doppeltakte als Auftakt rechnen und bekommt dann jedesmal den großen Hauptakzent auf den siebenten Takt.

Ich halte es für einen großen Vorzug, wenn der Klavierpädagoge, der dasselbe Werk von verschiedenen Schülern spielen läßt, jedem eine andere Nuance gibt. Die berühmte Pianistin Madame Jaëll in Paris läßt so häufig dasselbe Stück in zehn verschiedenen Auffassungen wiedergeben und nennt diese Arbeit das „Genialisieren".

Setzt man im „Wilden Reiter" nun für jeden Teil von 8 Takten den Wert 𝅗𝅥 ein, so zeigt das Bild 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 klar, daß der Hauptwurf auf den dritten Teil, also auf die Reprise des ersten Achttakters zu fallen hat. An der Notwendigkeit, diesen Gipfelpunkt herauszuarbeiten, ändert auch die vorgeschriebene Wiederholung des ersten Teils nichts, denn sie zeigt uns den vierteiligen Takt mit drei Noten im Auftakt: 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. Nur erhalten wir hier noch die Lehre, daß diese vorgeschriebene Wiederholung des ersten Teils, da sie auf eine bessere Zeit fällt, als der erstmalige Einsatz, nicht eine bloße Wiederholung sein darf, sondern daß sie nuancierter, pointierter, nämlich als Steigerung herauszuholen ist. Der Mittelteil mit der Melodie im Baß bildet dann den Auftakt zur Reprise, die, wie vorher schon gesagt, als die Krönung des Ganzen wirken muß.

Wir wenden uns jetzt zu Mendelssohn und greifen aufs Geratewohl eines seiner „Lieder ohne Worte" heraus. Das aufgeschlagene Buch zeigt mir No. 28 (op. 62 No. 4) in G dur, Allegro con anima. Schon das Motiv des Vorspiels, das für das ganze Stück als rhythmische Unterlage bestehen bleibt, weist einen ungewöhnlich langen Auftakt auf, nämlich vier Achtel:



Die großen Zähleinheiten werden wir demnach für das ganze Stück vom sechsten Achtel bis zum fünften des nächsten Taktes zu rechnen haben. Die Einleitung bringt

eine einzige kleine, aber sehr bezeichnende Abweichung: beim vierten Male fehlt dem Motiv ein Achtel des Auftaktes, es setzt auf die gute Zählzeit 7 ein und wird dadurch vor allen übrigen Wiederholungen des rhythmischen Motivs herausgehoben, mit anderen Worten: wir müssen bei der offenbaren Viertaktigkeit folgende Anordnung treffen (♩ = einem Takt = ♪ ♫♩ | ♩. ♩ gesetzt):

♩ ♩ ♩ | ♩ ʹ
mf < f

Trotzdem der dritte Takt mit der höchsten Note des Vorspiels einsetzt und abwärts steigt, muß er noch ein flottes crescendo bringen, welches das Herausheben des auf gute Zählzeit fallenden Taktes vorbereitet. Das Herausheben des Akkordes selber braucht nicht durch plumpe Kraft, sondern durch weiche Fülle zu geschehen. Jedenfalls haben wir hier einen der wenigen Fälle, in denen eine in Tönen herabsteigende Figur nicht auch gleichzeitig in Kraft herabzusteigen nötig hat. Man braucht nur den Gang decrescendo zu bringen, und den fehlenden Auftakt (durch * bezeichnet) einzuschieben:



um zu erkennen, wie hier das Arbeiten nach der Schablone diese fein angelegte Steigerung zerstören und wirkungslos machen müßte.

Wir können nunmehr das ganze Stück mit Beibehaltung des großen vierteiligen Taktes aufzeichnen:



Auffallen wird jedem die Dreiteiligkeit in dem Erweiterungssätzchen. Ich will gerne zugeben, daß auch die Auffassung mit zwei Takten als Auftakt, die also den Hauptakzent jedesmal auf den dritten Takt legt, einer Berechtigung nicht entbehrt, nur natürlich muß man im Vortrag des Liedes konsequent sein, und entweder nur die eine oder nur die andere Auffassung zur Geltung bringen.

Nehmen wir den Rhythmus nun noch größer und setzen wir 4 Takte = 𝅗𝅥, so bieten sich folgende Auffassungsmöglichkeiten:

	Einl.	I. Teil	Mittelsatz	Reprise	Erweiterung	Nachspiel
1.						
oder 2.						
oder 3.						

Die erste große Steigerung reicht jedenfalls bis zu dem Takt mit den beiden Fermaten (Abschluß des Mittelsatzes), während die zweite ihren Höhepunkt in der espressivo-Stelle findet; gerade die einzige Stelle, an der die Melodie völlig unbegleitet auftritt, an der sie sich auch rhythmisch auflöst, nämlich zu der Gestaltung ♪ 𝅗𝅥, bietet den höchsten Gipfel: der Ausdruck ist bis zu einem Jubel aufgestiegen, der die höchste Note des Liedes erklimmt:



Wie vielbedeutend ist doch hier die einfache Bezeichnung „espressivo"!

Der Aufriß des Stückchens ist entschieden zweiteilig:

1. Teil: Vorspiel, Vordersatz, Mittelsatz.
2. Teil: Reprise, Erweiterung, Nachspiel.

Man könnte aber auch eine eigenartige Wirkung erzielen durch folgenden Zusammenschluß zur Dreiteiligkeit:



Auch so würden wir den Höhepunkt auf die espressivo-Stelle bekommen. (Fortsetzung folgt.)

Zur inneren Politik im Reiche der Tonkunst.[1]

NACHDEM Se. E. der Herr Minister seine Rede vollendet hatte, rauschte ein gedämpfter Beifall, gleich einer Quelle sanfter Heiterkeit durch den Sitzungsraum. Allgemein herrschte das Empfinden vor, daß man bei Dingen, über die zu weinen zwecklos wäre, nur lachen sollte. Nur einer verstand den Spaß so gut, daß er alsbald ernst vor sich hinbrütete. Dabei entging es ihm offenbar, daß er sich — zufolge der auf ihn einströmenden Gedanken — zwischen zwei Stühle gesetzt hatte, ohne sich, merkwürdigerweise, hierbei ein Leid zu tun. Doch waren es kaum freundliche Blicke, denen er begegnete, als er sich mit raschem Entschluß zum Wort meldete. Wußte doch niemand, ob der Fremde zu den Böcklein der Rechten oder den Lämmern der Linken gehörte. Nach energischem Ruck aber erhob sich der Sonderbare und ließ sich also vernehmen:

Ew. Exzellenz!

Teuerste und vielliebe Kunstgenossen!

Wiederum stehen wir mit beiden Füßen in der sogen. „Saison". Wie wir gehört haben, steht noch alles wie es einstmals wohl stand. Wir haben eben kein Musikleben in dem Sinne eines gegenseitigen Verstehens zwischen Schaffenden und Genießenden; das haben wir heute zum elfhundertsten Male erfahren. Hier stehen wir Artisten (bitte, pfeifen Sie nicht, ehe ich zu Ende gesprochen!), dort steht das Publikum; die „Genießenden" befinden sich dort. Zwischen beiden aber liegt eine Welt. Zweifeln Sie daran? Dann lesen Sie die „Referate" über Meister *Richards* letztes Werk. Niemals ist wohl die Distanz zwischen dem führenden Geiste des Zeitalters und der tonangebenden Kunstkritik größer gewesen. Gewiß, auch *Wagner* mußte sein Teil hinunterschlucken, dafür war es ihm aber auch erspart, daß bald jeder Unberufene mit seinen Partituren unter dem Arm herumlief. Seine Kunst wurzelte zu tief im Sinnlichen, Rein-Menschlichen, als daß man versucht gewesen wäre, den „Artisten" (jeder große Geist war in gewissem Sinne ein solcher) in ihm zu entdecken. Auch hatten wir — zur Ehre jener Epoche

---

[1] Siehe hierzu den Artikel des Herrn Dr. Max Steinitzer in Heft 5 der N. M.-Z.

sei es gesagt — damals eine edlere, gesündere Musikpflege als heute. Dazu kam, daß unser in den etwas ausgewachsenen Kinderschuhen steckendes deutsches Volk noch an unerfüllten Idealen litt. Man hatte noch nicht das Streben nach „Pensionsberechtigung" (auch in geistigen Dingen), nach Bequemlichkeit, die alles große Schicksal als unbequem und „unhuman" empfindet. Noch nicht das Gefühl des unverdienten Reichtums an geistigem und materiellem Gut. Man besaß auch noch nicht die täuschendste Maske der Denkfaulheit, das wohlwollende, „unparteiische" Zusehen, was aus den neuen Strömungen mit Gottes gnädiger Hilfe eigentlich werden wird.

Heute aber hat man sie, jene Maske, durch die man sehen muß, um unser glorreiches Musikleben schön und würdig zu finden. Vor allem ist man „humaner" geworden; kein Mensch verlangt heute mehr, daß der Organist und Kantor in Ordruff, Arnstadt und anderen Stationen des großen Johann Sebastian eine Geigen- oder Flötensonate nach dem bezifferten Baß kunstgerecht akkompagnieren kann. Ausgestorben sind jene Dilettanten, welche im häuslichen Kreise gute Kammermusik pflegten. Jeder Staatsbürger, der es für unmöglich hielte, ohne Fernstecher in die Alpen zu gehen, spaziert frisch und frei nach des Tages Last und Mühen in die „Elektra" oder zur Aufführung einer neuen Symphonie von *Mahler*. Man braucht schließlich nicht in des Lebens Tiefen zu hausen, um auf diese Art ganz und gar kein Verhältnis zur Kunst zu finden. Unser Zeitalter h a t aber kein Verhältnis zu seiner Musik, der unerhörte Aufschwung unserer Produktion ist dem allgemeinen Verständnis, beziehungsweise der Möglichkeit hierzu so weit vorausgeeilt, daß seine Folge für unsere lieben Mitbürger nur Verwirrung, „Konfusion" sein kann. Nur möge man beileibe die Schuld an diesem Mißverhältnis nicht bei unseren Schaffenden von Bedeutung suchen. Sie sind die Leidendsten, denn nichts mag der Verstimmung gleichen, die der wirklich große Künstler empfindet, wenn er sehen muß, wie man die Frucht heiliger Stunden in den Pfuhl der „Sensation", in den Dienst eines eklen, weil skrupellosen „Genießens" zerrt. Wenn der Mann, der uns ein Werk gegeben hat, wie es seit der Griechenzeit kaum einer getan, vor allen Dingen und in erster Linie nicht nur für den Bildungspöbel der „eminente Könner", der „raffinierte Orchesterkolorist" ist und bleibt, dann ist dies eben niederschmetternd, fast zum Verzweifeln . . . .

Warum hält sich der Kapellmeister an die „bekannten" Orchesterwerke und Opern? Warum bringt der Chordirigent der Klein- und Mittelstädte stets das Alterprobte? Warum ziehen auch, aller Kultur zum Hohn, Virtuosen-Veranstaltungen nach wie vor? Weil das deutsche Musikleben so z e r f a h r e n ist, daß es einem jammert ob all dieser z e r s p l i t t e r t e n K r ä f t e. Weil ein jeder auf eigene Faust wirkt, keine Fühlung mit dem großen Ganzen hat noch wünscht, und die besten Kräfte verbraucht werden im Kampf mit der Klein- (d. h. Vorbereitungs-) Arbeit, die eigentlich ganz anderen Faktoren, nämlich den Musikpädagogen, den Schulen und Universitäten zufallen müßte. Dazu kommt, daß der einzige Weg: e i n e O r g a n i s i e r u n g d e s d e u t s c h e n M u s i k l e b e n s, auf tausenderlei Weise gesucht wird, ohne daß bis jetzt eine Vereinigung schaffender und, im besten Sinne, ausführender Tonkünstler den Mut gefunden hätte, sich hierbei an die Spitze zu stellen. Diese „leitende Behörde" dürfte der „*Allgemeine Deutsche Musik-Verein*" sein. Er soll sich dabei nicht in „Vereinsmeierei" verirren. *Drabers* Ansichten in den „Signalen" über eine Reform des Vereins scheinen mir, so gut wie sie gemeint sind, zunächst selbst recht reformbedürftig. Eine Standesvertretung der deutschen Musiker kann und soll der A.M.V. nicht sein. Er wirkt für diejenigen, die f ü r die Kunst, nicht v o n der Kunst leben, und soll uns die ideale Gemeinschaft b l e i b e n, die er bis heute war. Wohl aber bieten sich für ihn Möglichkeiten, m e h r E i n f l u ß a u f u n s e r M u s i k l e b e n auszuüben, als dies bis heute geschehen konnte. Die „große Reaktion, die Musikmüdigkeit Deutschlands", wird nicht mehr lange auf sich warten lassen. Sie nicht eintreten zu lassen, eine weitere Korruption zu verhindern, dies ist zweifellos ein Ziel. Zumal ein, in absehbarer Zeit unbedingt erfolgendes Eingreifen anderer Behörden — der Herr Minister denkt an den Staat — vielleicht ganz andere Resultate zeitigen könnte, als wir sie wünschen. Ueber Kunst sollen nur Künstler sprechen; s i e m ü s s e n e s a b e r a u c h t u n. In den Fragen, die uns am meisten am Herzen liegen, m ü s s e n wir nötigenfalls „gutes Vereinsmaterial" sein, ohne unsere deutschen Untugenden zu sehr ins Kraut schießen zu lassen und lokalen und persönlichen Angelegenheiten irgendwelchen Raum zu gewähren.

Nicht nur die M u s i k k o m m i s s i o n, bei deren Modus: eingereichte Arbeiten anzunehmen oder abzuweisen, man es ganz beruhigt weiter bewenden lassen möge, sondern auch die übrige Vereinsleitung findet, wenn sie sich dem Ideengang meiner Rede nicht verschließt, reiches Feld zu nutzbringenden Arbeiten, die bis heute noch nicht in das Bereich der Erörterung gezogen worden sind. Nicht die Erörterung s o z i a l e r Fragen sei hier gemeint; sie zu behandeln wird auch eine Generalversammlung schwerlich das richtige Forum abgeben, zumal sich die an ihnen besonders interessierten Organisationen kaum etwas dareinreden lassen würden. Wohl aber gilt es allen Angelegenheiten, die sich auf die H e b u n g u n s e r e r K u n s t p f l e g e richten, rechtzeitigen und nachhaltigen Beistand angedeihen zu lassen. Warum finden nicht mehrmals im Jahr und in den für diesen Zweck in Frage kommenden Städten Novitäten-Konzerte unter der Aegide des „A.M.V." statt? Ein namhaftes Orchester, ein interessantes Programm, ein Meister an seiner Spitze — verspricht dies denn nicht unter den heutigen Verhältnissen Erfolg, sofern die Aufführung d e n Nimbus hat, den ihr der Verein zu geben vermag? Die Konzerte der Philharmoniker und der Königlichen Kapelle in Berlin, des Gewandhaus-Orchesters in Leipzig, die Veranstaltungen des städtischen Orchesters in Köln unter Fritz Steinbach — sind sie nicht ein sprechender Beweis dafür, daß Name, Aufmachung und Darbietung v i e l vermögen? Es käme schließlich doch nur auf einen Versuch an. Weiter: ließe es sich nicht ermöglichen, daß die Mitteilungen des Vereins weniger spärlich und m e h r a n d i e O e f f e n t l i c h k e i t g e r i c h t e t erscheinen? Daß in wichtigen Fragen, welche auch das lokale Musikleben betreffen (Schaffungen neuer städtischer Orchester, Besetzungen wichtiger Posten, vielleicht auch Schul- und Kirchengesangsfragen, sowie Ausbildungsverhältnisse der Musikbeflissenen aller Art usw.), der Verein seinen Einfluß geltend zu machen suchte? — Die musikalischen Lehranstalten, aus denen wir unsere Komponisten, Dirigenten, Solisten, Organisten, Kunstkritiker, Orchestermusiker und Pädagogen erhalten, sind heute noch, namentlich wenn sie staatliche Institute sind, zum großen Teil verzopft. Läßt sich hier nicht auch Fühlung gewinnen, bei der Feststellung der Lehrmittel mit tätig sein? Man ist doch allenthalben b e i m b e s t e n W i l l e n Gutes zu bieten, Zeitgemäßes durchzuführen und, im eigenen Interesse schon, mit der Entwicklung der Tonkunst zu gehen. Kenntnislosigkeit bezüglich des Erforderlichen, Unberatenheit der maßgebenden Stellen und leicht zu verdrängende Bequemlichkeit zeitigen in den meisten Fällen allein das üble Resultat. Um ein Beispiel von vielen zu geben: die Metropole des Deutschen Reiches gab bis dato 100 000 M. im Jahre für Kunstzwecke aus. B e r l i n, das einen Etat von mehr als einer Viertelmilliarde hat, behielt aber von dieser Summe in den letzten Jahren so viel übrig, daß man es heute für ausreichend hält, wenn „für eine Reihe von Jahren" nur 50 000 M. jährlich für Kunstzwecke ausgeworfen werden. (Hört, hört! auf allen Seiten des Hauses!) Dabei hat Berlin während der Sommermonate nicht e i n wirklich künstlerisches Konzert zu bieten; denn das Philharmonische

Orchester muß ja, um existieren zu können, als Badekapelle nach Scheveningen gehen. Umsonst ertönte Prof. *Georg Schumanns* Stimme, die lebhaft für eine größere finanzielle Heranziehung der Stadt auf speziell musikalischem Gebiet plädierte. Ob der „A.M.V." die Vereinigung der ersten Musiker der Welt, hier ebenso wenig erzielt hätte, falls er sein Wort in die Wagschale geworfen hätte und mit den Behörden in Verbindung getreten wäre? Einen Versuch war die Angelegenheit jedenfalls wert. Wie sehr das, von Operettenmusik durchseuchte Berliner Publikum nach Besserem und Echtem verlangt, ging aus dem Interesse hervor, das man vor Jahresfrist dem „Großen Berliner Opern-Verein" zur Gründung eines Richard-Wagner-Theaters" entgegenbrachte. Was aber bietet man eben diesem Publikum? Von den 500—600 Konzerten, die uns die „Saison" beschert, sind über 400 völlig überflüssig, ja geeignet, die Achtung vor der Kunstpflege zu vernichten, mindestens aber zu schmälern. In anderen Städten mag es nicht viel besser sein; überall Durchschnitt und noch nicht einmal guter. Wer soll dem durch Aufklärung, Muster - Aufführungen, durch Eintreten in Wort und Tat steuern, wenn es nicht der „A.M.V." versucht? Daß in absehbarer Zeit wenig, vielleicht nichts dabei herauskommen wird, darf als Ablehnungsgrund nicht geltend gemacht werden. Jede Interessengemeinschaft, gleichviel ob idealer oder materieller Art, **nutzt ihren Einfluß**. Der A.M.V. aber hat Einfluß oder kann ihn wenigstens haben.

Wir dürfen nicht klagen; was *Franz Liszt* ins Leben gerufen hat, blüht in **seinem** Sinne auch heute noch unverändert. Daß der A.M.V. unter anderen für einen *Humperdinck*, *Pfitzner*, *Braunfels* usw. eintrat, beweist mehr als alle Argumente der Zweifler. Aber würde Franz Liszt, wenn er in **unserer** Zeit lebte, nicht vor allem danach gestrebt haben, die **Vorbedingungen** für eine restlose Erfüllung seiner Ideale zu schaffen? Seine Zeit war besser; in ihr war der Kontakt zwischen Künstler und Kunstfreund ein anderer, erfreulicherer — Was nutzen uns die, ach so seltenen Tonkünstlerversammlungen, wenn wir das Neue und Schöne quasi in der Familie genießen. Den großen Talenten der Gegenwart freie Bahn zu schaffen, der Kunst, für die sie allein leben, den breitesten Raum zu erobern, das ist die heutige Aufgabe. Der „A.M.V." von einst sollte für die Künstler eintreten, fast scheint es mir als sei derjenige von 1909 vor die Aufgabe gestellt, **für die Kunst selbst** zu streiten. Das schlimmste auf Erden ist nämlich die **Teilnahmslosigkeit** derer, an die man sich wendet. Wer etwas Großes bringt, dem gehört die Zukunft. Aber könnte es nicht möglich sein, dieses hoffnung- und schmerzengetränkte Wort wenigstens etwas seines zweifelhaften Charakters zu entkleiden?

(Hier unterbricht die Glocke des Vorsitzenden den Redner, der die Geduld der löblichen Versammlung bereits über Gebühr in Anspruch genommen.)

(Nach dem Stenogramm von **Hans F. Schaub.**)



Unsere Künstler.

Marie Gutheil-Schoder. — Karl Halir †.

Unter den deutschen Bühnensängerinnen ist *Marie Gutheil-Schoder* eine Erscheinung ganz eigener Art. Schon wenn man ihre äußere Persönlichkeit schildern will, stößt man auf Schwierigkeiten: sie ist eine junge, hoch, schlank und biegsam gewachsene Blondine, eine schöne Frau. Doch halt, hier stockt man schon: **ist** sie schön? In seinem originellen Schauspielerinnen-Roman „Die Rahl" sagt Hermann Bahr von seiner Heldin: sie habe überhaupt kein Gesicht gehabt. Nur des Abends von sieben bis zehn hatte sie eins. Fast möchte man von der Gutheil-Schoder dasselbe behaupten. Nichts Wechselnderes, Beweglicheres als ihr Antlitz. Von einer Rolle zur anderen ist es nicht wieder zu erkennen. Aber selbst die Gestalt, die Bewegungen verändern sich in dem gleichen Maße. Wie kann sie klassisch schreiten als Iphigenie! Fast ist man versucht, dabei an jene lieblichste Antike, die „Gradiva", zu denken. Wie schleicht und lauert sie als Carmen! Wie wild und trotzig sich aufbäumend sind ihre Gebärden als Widerspenstige!



MARIE GUTHEIL-SCHODER ALS MARTHA.
In Eugen d'Alberts Musikdrama „Tiefland" (Privat-Aufnahme).

Darum muß man, wenn man von Marie Gutheil - Schoder spricht, immer zuerst ihrer Masken gedenken. Sie geht darin ganz von der Opernschablone ab, bemüht sich stets und erfolgreich, sich den Bildern der Zeit zu nähern, und hat ein bewunderungswürdiges Vermögen, Haltung und Gebärde in Einklang mit dem Kostüm zu bringen. Vielmehr: man hat nie die Empfindung, daß sie ein Kostüm trägt. Es ist immer die **Gestalt** selbst, die vor einen hintritt und von der man sich nicht gut mehr vorstellen kann, daß sie auch anders sein könnte.

Aber die Stimme, wird manch einer sagen. Bei einer Sängerin sollte man doch zuerst von der Stimme sprechen. Ja, die Stimme, die ist freilich von der Natur mit mancher Sprödigkeit, mancher Härte ausgestattet worden. Der süße Sopran, der sich in die Sinne schmeichelt und so viel Wärme in sich selber hat, daß die Sängerin gar nicht viel mehr hineinzulegen braucht — wie bei Selma Kurz etwa — ist Marie Gutheils Stimme nicht. Aber mit bewunderungswürdiger Energie hat sie ihr abgerungen, was ihr abzuringen war. Wenn's sein muß, kann sie weich und süß klingen, kann dramatisch stürmen, kann die reinsten Koloraturen hergeben. Es hieße lügen, wollte man behaupten, daß dies immer mühelos geschähe, daß man den Kampf der Sängerin mit ihrem Material niemals merke; um so mehr muß man bewundern, wie sie diese spröde und widerspenstige Stimme doch unter ihren Willen und ihren Kunstverstand bannt. Dazu kommt noch eine unfehlbare musikalische Sicherheit, endlich ein so völliges Beherrschen jeder Partie, daß sie, vollkommen unabhängig vom Dirigenten, in der Lage ist, auf der Bühne zu tun und zu treiben, was ihr beliebt.

Marie Gutheil-Schoder wird oft gefragt — alle oberflächlichen „Kunstkenner" lieben diese Frage: warum sie denn nicht eigentlich Schauspielerin geworden sei? Dies

heißt nun die Art ihrer dramatischen Begabung völlig verkennen, die ganz aus dem Musikalischen hervorwächst, aus diesem Boden Nahrung und Anregung findet. Während ihre Kollegin, die geniale Anna von Mildenburg, ernstlich daran denkt, nicht nur als Opernsängerin, sondern auch als Schauspielerin zu wirken, glaube ich nicht, daß die Gutheil jemals diesen Plan wirklich ins Auge gefaßt hat. Allerdings kommen für die überlebensgroße, ganz aufs Tragische gestellte Kunst der Mildenburg nur verhältnismäßig wenige Gestalten der Opernbühne in Betracht, was sie auf die Dauer nicht zu befriedigen vermag, während die Gutheil-Schoder nahezu das gesamte Sopran- und Mezzosopran-Repertoire beherrscht.

Es ist fast unmöglich, nachzuzählen, wieviele Rollen sie im Lauf der zehn Jahre, die sie nun der Wiener Hofoper angehört hat, gesungen haben mag. Hier nur die Gestalten, die mir in besonders schöner Erinnerung geblieben sind. Der Gluckschen Iphigenie habe ich schon besonders gedacht. Von Mozart singt sie die ergreifendste und eigenartigste Donna Elvira, die die deutsche Bühne kennt, ja man darf wohl sagen: wie Lilli Lehmann „die" Donna Anna ist, ist Marie Gutheil „die" Elvira. Ihre Pamina ist das liebreizendste Mädchenbild, ihr Cherubin von süßester, bestrickendster Knabenhaftigkeit. Sie singt auch die Susanne, die Despina, das Blondchen. Von Pergolesi (Serva padrona) bis Thuille (Prinzessin im „Lobetanz") und Leo Blech (Frau Gertrud in „Versiegelt"), von Nicolai (die reizendste Frau Flut) bis d'Albert („Tiefland" und „Abreise"). Sie singt Wagner (Evchen, eine besonders anmutige Freia, Venus und vielleicht als Einzige eine wirklich persönliche Gutrune) ebenso wie Johann Strauß (Adele in der „Fledermaus"). Sie hat von Offenbach „Hoffmanns Erzählungen" in allen drei Frauengestalten zum Sieg geführt und die Gestalten der Jung-Italiener (Nedda, Lola) ebenso eigenartig dargestellt, wie Bizets Carmen. Man möchte noch lange weiter erzählen, allein das könnte nur ermüden, da an der Stelle ja nicht viel mehr gesagt werden kann, als eine Aufzählung von Namen. Um es kurz zusammenzufassen: ob's nun im Klassischesten ist oder im Radikal-Modernsten — stets wird die Gutheil-Schoder die Gestalt mit dem feinsten Stilgefühl erfassen, wird sie ganz aus sich heraus, völlig unabhängig von der Tradition gestalten, wird — dies ist unausbleiblich — die alten Zöpfe ein wenig befremden, aber stets den Jubel der „Intellektuellen" erringen. Intellektuell! Man hat ihr schon den Vorwurf gemacht, daß sie es zu sehr sei, daß sie kein gedankenloser Singvogel ist, sondern aus ihrer Heimat, der Stadt Goethes und Nietzsches, „geistige" Elemente herübergebracht habe! —



MARIE GUTHEIL-SCHODER ALS KATHARINA.
n Goetzens Oper „Der Widerspenstigen Zähmung". (Hofatelier E. Schäfer, Wien I.)



MARIE GUTHEIL-SCHODER ALS CARMEN.
(Atelier Wiehr, Dresden.)

Ihr Lebenslauf ist bald erzählt. Ein Weimarer Bürgerkind, trieb es sie in früher Jugend zur Bühne, für die man ihr Stimme, Talent und ich weiß nicht, was sonst noch alles zunächst absprach. Schließlich durfte sie aber doch in Dresden studieren und debütierte dann auf der Bühne ihrer Vaterstadt, wo sie auch die Gattin des Hofkapellmeisters Gutheil wurde. Gustav Mahler hörte von der erstaunlichen, eigenartigen jungen Weimaranerin. Damals hatte gerade der Liebling der Wiener, die wunderschöne Renard mit der sammetweichen Stimme, die Bühne verlassen, die dramatischen Charakterrollen waren somit frei. Die Gutheil kam, sang und siegte, obgleich auf der ganzen Welt kein größerer Kontrast denkbar ist, als zwischen dem unbekümmerten und gedankenlosen Liebreiz der Renard und der geistvollen, aparten und nachdenklichen Gutheil. Freilich mag sie im Lauf der Jahre manche Enttäuschung erlebt haben. Die Wiener, schönen Stimmen besonders zugeneigt, mögen es sie mitunter haben fühlen lassen, daß ihre Bedeutung anderswo lag, und gerade in der letzten Zeit scheint die große Künstlerin, die kürzlich in München geradezu bejubelt wurde, im Auslande mehr Widerhall zu finden, als in der Heimat. Soll dies der Dank sein, daß sie sich niemals als „Star" geriert hat, sich stets dem Kunstwerk unterordnete, mit einem Wort eine Künstlerin geblieben ist? Wir wollen es nicht hoffen. Marie Gutheil ist mehr als eine eigenartige Sängerin und Darstellerin — ich möchte sie geradezu als eine Förderin des guten künstlerischen Geschmacks und der geistigen Kultur preisen, deren bloße Gegenwart uns zwischen dem Künstlerischen und Unkünstlerischen, dem Falschen und dem Echten unterscheiden und das Gute und Schöne herausfinden lehrt.

L. Andro (Wien).

Karl Halir †.

MIT *Karl Halir* hat Berlin eine seiner populärsten Lokalgrößen verloren, einen Künstler, dessen Namen aber auch im Auslande stets mit Achtung genannt wurde. Schnell ist er seinem Meister Joseph Joachim in den Tod gefolgt (21. Dez. 1909), nachdem auch Robert Hausmann, der Cellist des Joachim-Quartetts, vor etwa einem Jahre aus dem Leben geschieden war. Bis auf den glücklicherweise noch unter uns weilenden Emanuel Wirth sind die Künstler dahin, die durch ihr vollendetes Zusammenspiel der Welt höchste Genüsse bereiteten, deren Interpretationen der Werke von Mozart, Beethoven und Brahms geradezu vorbildlich gewesen sind. Daß allerdings durch das jahrelange Wirken an zweiter Stelle die Individualität eines noch so hervorragenden Künstlers



KARL HALIR †.
Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

nach und nach verloren geht, dafür legte Halirs Solospiel den klarsten Beweis ab. Auch seine so lange gepflegte Tätigkeit als Konzertmeister, wenn auch nur der besten Orchester, hatte wohl das ihrige beigetragen, sein musikalisches Empfinden zurückzudrängen. Man nennt sonderbarerweise das Zurückgehen in persönlicher Ausdrucksweise „abgeklärte Künstlerschaft", behauptet, daß nur „objektive Wiedergabe" eines Werkes wahre Offenbarung sei! Als ob ein echter Künstler sich überhaupt unterordnen könne, als ob es überhaupt „objektive Auffassung" gäbe!

Vor ungefähr 30 Jahren hörte ich Halir zum ersten Male und noch heute entsinne ich mich mit uneingeschränktem Genuß seines herrlichen Tones, seiner glänzenden Technik, die die höchsten Hoffnungen auf seine Zukunft berechtigt erscheinen ließen. Das Schicksal bestimmte es anders. Es war Halir leider nicht beschieden, einer von den ganz Großen zu werden. Zu lange war er dem Orchester verpflichtet, wodurch seine individuellen Qualitäten langsam zurückgehen mußten. Schließlich geriet er durch die Uebersiedelung nach Berlin, durch seine Nachfolgeschaft *de Ahnas* als zweiter Geiger des Joachim-Quartetts in eine künstlerisch noch abhängigere Stellung, wie er wohl auch als Lehrer an der Königl. Hochschule genötigt war, die durch Joachim geheiligte Methode fortzupflanzen. Als Advokat der Tradition mußte er so auf alles Eigene Verzicht leisten. Ein Opfer der Verhältnisse! Und wie leicht hätte Halir selbst ein gefeierter, internationaler „Star" werden können, wenn er von Anfang an in die richtige Bahn geraten wäre! Sein Verdienst war es aber, daß er (mit gelegentlichen Ausflügen) im engeren Kreise seines Wohnortes Berlin die Pflege der Kammermusik trotz größter Konkurrenz auswärtiger berühmter Genossenschaften unentwegt aufrecht erhielt. Seine Quartett- und Trio-Abende mit den Herren Exner, Müller, Hugo Dechert und Georg Schumann erfreuten sich zahlreichen Besuches und sichern ihm ein gutes Andenken. —

Karl Halir war am 1. Februar 1859 in Hohenelbe in Böhmen geboren. Er war Schüler von Bennewitz am Prager Konservatorium, später von Joachim an der Berliner Königl. Hochschule. 1876—79 war er Konzertmeister des Bilse-Orchesters, 1880 des Stadttheaters in Königsberg i. Pr., machte eine Konzertreise durch Italien und Frankreich, kehrte aber bald wieder ins Orchester zurück. Drei Jahre war Halir Hofkonzertmeister in Mannheim, darauf bekleidete er 10 Jahre lang eine gleiche Stellung in Weimar, und wurde 1894 zum ersten Konzertmeister der Königl. Kapelle in Berlin ernannt. Vor einigen Jahren gab er diesen Posten auf, um sich nur der Kammermusik und dem Lehrfache zu widmen. Mitte der neunziger Jahre hatte Karl Halir auch eine Konzertreise durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika unternommen, wie er auch häufig in England als Solist aufgetreten ist.

Arthur Laser.

Altdeutsche Weihnachtslieder.

Von FRITZ ERCKMANN (Alzey).

(Schluß.)

AUS dem vierzehnten Jahrhundert ist uns eine größere Reihe echter Weihnachtslieder erhalten, und zwar zunächst solche, deren Texte teils deutsch, teils lateinisch sind. Das berühmteste darunter ist wohl das Lied: In dulci jubilo, das in der Originalsprache[1] folgendermaßen lautet:

In dulci jubilo.



O Jhesu parvule,
noch dir ist mir so we:
Troste mir myn gemute
o puer optime,
Durch allir juncfrauwen gute
princeps glorie.
Trahe me post te,
trahe me post te.

Ubi sunt gaudia?
nyndert me wen da,
do dy vogelin singen
nova cantica,
und do dy schelchen klingen
in regis curia.
Eya qualia,
eya qualia!

[1] Leipziger Universitätsbibliothek, Papier-Kodex No. 1305.

Mater et filia
ist juncfraw Maria
Wir waren gar vertorben
per nostra crimina,

Nu hot sy was irworben
celorum gaudia.
O quanta gracia,
o quanta gracia!

Vorstehendes Lied, das im Original keine Taktstriche besitzt, hat als Notenform die Nagelform für die Viertel- und Fliegenfüßchen (pedes muscarum) für die Achtelnoten. Mehrere Takte wurden ergänzt und die fehlende Vorzeichnung beigefügt. Die einschmeichelnde Melodie hat dem Lied über viele Jahrhunderte hinaus geholfen.

An Stelle der „Mischpoesie" hat das hannoverische Gesangbuch vom Jahre 1646 eine gute, deutsche Uebertragung eingeführt, deren wir uns noch jetzt bedienen; aber die Melodie hat die Form behalten, die sie vor fünfhundert Jahren hatte. — *Vilmar* sagt von dem Lied in seiner Geschichte der deutschen Nationalliteratur vom Jahre 1845 folgendes: „Aus diesem Liede spricht der volle, wahre Jubel der Christenfreude und aus seiner prachtvoll jauchzenden Melodie der helle, laute Freudengesang einer ganzen Gemeinde, eines ganzen Christenvolkes, welches dem Frohlocken, das alle Herzen in gleicher Stärke durchzittert, durch weithin schallende Jubeltöne Luft machen muß. Darum ist denn auch dies Lied unverändert in die evangelische Kirche mit herübergenommen worden, hat in der Mette auf Weihnachten jahrhundertelang viel tausend Herzen erfreut und erhoben, und erst in den Zeiten unserer Großväter und Väter sind seine Jubelklänge verstummt."

„Mischlieder" wurden übrigens in der lutherischen Kirche bis ins neunzehnte Jahrhundert gesungen. Sie waren beim deutschen Volke sehr beliebt, denn sie boten etwas für Mund, Ohr und Herz, und *Luther* fand keine Veranlassung, der Gemeinde solche Lieder zu nehmen, um so weniger, als die Jugend Lateinisch dabei lernte. In den Statuten des Hamburger Konvents der sechs niedersächsischen Hansestädte vom 15. April 1535 heißt es sogar: „Denn so allein deutsch gesungen, würde es nicht fehlen, daß nachgerade der Gottesdienst und alle Zier der Zeremonien würden zu nichte werden." In den Mischliedern, die aus dem innersten, religiösen Empfinden des deutschen Volkes entstanden sind, sehen wir denn auch die Anfänge des evangelischen Kirchenliedes.

Eines der ältesten diesbezüglichen Lieder, das trotz seines freudigen Inhalts mit Kyrieleis endet, ist das im Jahre 1370 niederdeutsch geschriebene Weihnachtslied „Gelobet seist du, Jesu Christ". Es gehört zu den wenigen geistlichen Volksliedern, die schon v o r der Reformation in deutscher Sprache gesungen wurden, und erschien zum erstenmal im Druck im Jahre 1524 in dem „Geystliche gesangk Buchleyn" (Wittenberg), dem ersten mehrstimmigen Gesangbuch der evangelischen Kirche, von dem sich nur e i n vollständiges Exemplar in fünf Stimmen in der k. k. Bibliothek zu *Wien* befindet. Der Verfasser dieses berühmten Werkes ist der kurfürstlich sächsische Kapellmeister *Johann Walther*, ein Freund Luthers, dem wir vielfach die Erhaltung der echten volksmäßigen Weisen zu verdanken haben.

Luther ist nicht der Verfasser des ganzen Liedes, obgleich es in Walthers Sammlung den Titel trägt: „Ein Lobgesang von der geburt vnsers Herrn Jhesu Christi. Dr. M. Luther."

Aus der Geschichte dieses Liedes ersehen wir auch, daß schon zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts die Kirche dem geistlichen Volkslied Aufnahme in den Gottesdienst gewährt hat.

Katholische Gesangbücher haben sich des Liedes schon frühe bemächtigt. Michael Vehes: „Ein New Gesangbüchlin Geystlicher Lieder, vor alle guthe Christen nach ordnung Christlicher kirchen — Gedruckt zu Leiptzigck durch Nickel Wolrab 1537", das erste katholische Gesangbuch, bringt es.

Und in dem von Luther redigierten Babstschen Gesangbuch vom Jahre 1545 erschien das Lied in folgender Fassung:



Aus dem M i t t e l a l t e r sind uns eine größere Zahl von „Leisen" oder „Kirleisen" erhalten geblieben, geistliche Volkslieder, die mit dem Ruf Kyrie eleison (Herr, erbarme dich unser) schlossen. Wie oben erwähnt, war es der einzige Gesang, den ursprünglich die Gemeinde beim Gottesdienst anstimmen durfte. Als er ihr auch entzogen wurde, entstanden viele c h r i s t l i c h e V o l k s l i e d e r, die den Kirchenliedern nachgebildet und bei Buß- und Bittgängen, auf dem Wege nach und aus der Kirche, ferner von Seeleuten, Kreuzfahrern und Palästinapilgern, wie auch Kriegern vor und nach der Schlacht angestimmt wurden.

Das bekannteste Lied der Art ist in einer Handschrift des Jungfrauenklosters zu Inzkofen erhalten und wurde zwischen den Jahren 1470 und 1480 geschrieben. Hoffmann [1] teilt es danach wie folgt mit:



Es kumt ein schif geladen
recht uf sin höchstes bort,
es bringt uns den sun des vaters,
bringt uns das ewig wort.

Uf einem stillen wage
kumt uns das schiffelin,
es bringt uns riche gabe,
die herren künigin.

Maria du edler rose,
aller sälden ein zwi,
du schöner zitelose,
mach uns von sünden fri.

Das schiflin das gat stille
und bringt uns richen last,
der segel ist die minne,
der heilig geist der mast.

Das vorstehende Lied hat sich in verschiedenen Fassungen erhalten. Das Gedicht wird dem berühmten Predigermönch *Johannes Tauler* zugeschrieben, doch gibt es dafür kein geschichtliches Zeugnis.

Außer diesen erzählenden Weihnachtsliedern waren im geistlichen Volksgesange vor der Reformation sozusagen dramatische Lieder bekannt, die unter dem Namen *Kindelwiegenlieder* sich einen warmen Platz in der Volksseele erobert hatten. Im vierzehnten Jahrhundert erfreuten sie sich bereits allgemeiner Beliebtheit.

Sie stammen aus Frankreich, fanden aber schon frühe ihren Weg nach Deutschland. Hoffmann berichtet darüber folgendes:

„Bildliche Darstellungen der Geburt Christi waren schon frühzeitig in den Kirchen Frankreichs üblich. Zu Rouen wurde nach dem Tedeum am heiligen Weihnachtstage die Anbetung der Hirten also gefeiert: hinter dem Altare ist eine Wiege erbaut, darauf das Bildnis der heiligen Jungfrau. Vor dem Chor auf einer Erhöhung steht ein Knabe, welcher den Engel darstellt und verkündet die Geburt Christi. Durch die große Tür des Chores treten die Hirten ein und gehen auf die Krippe zu unter dem Gesange: Pax

[1] Gesch. d. K.L. No. 34.

in terris etc.; sie begrüßen die Jungfrau und beten das Kind an. Vor dem Altare wird eine Messe gelesen; nachdem sie der Priester geendet, wendet er sich zu den Hirten und fragt: „Quem vidistis pastores?“ Die Hirten antworten: „Natum vidimus.“

In den handschriftlichen Liedern des Mönchs von Salzburg im Münchner Cod. germ. 715 ist folgende Erklärung beigefügt:

„Zu den weihnachten der froelich Hymnus: A solis ortus cardine, vnd so man das kindel wigt über das Resonet in laudibus hebt unser Frau an zu singen in einer person: Joseph, lieber neve mein. So antwort in der andern person Joseph: Gerne, liebe mueme mein. Darnach singet der kor die andern vers in einer diener weis, darnach den kor.“

Das Ganze war demnach ein Zwiegesang mit Chor. Die an der Wiege sitzende Maria fordert Joseph auf, das Kind zu wiegen. Nachdem sich dieser dazu bereit erklärt hat, singt der Chor ein frommes Weihnachtslied.

Das folgende Kinderwiegenlied, das Wackernagel ins vierzehnte Jahrhundert verlegt, mag als Beispiel dienen.

Kindelwiegenlied.

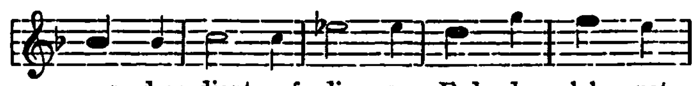


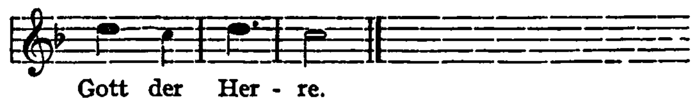
Das Kindelwiegen ist der Uebergang des Liedes zum dramatischen Spiel. Einige Kindelwiegenlieder sind voll dramatischen Lebens, wie z. B. das Lied: „Die heilige Familie auf der Flucht nach Aegypten“, dessen Text in einer Kloster-Neuburger Handschrift erhalten ist[1]. Außer Joseph, Maria und Jesus werden noch ein Wirt und die Wirtin eingeführt, ja sogar der Dattelbaum tritt in Handlung, denn er „neiget sich zu gotes güte“ (= ihm zu Gefallen). Die Melodie dieses Liedes mit der ersten Strophe lautet:

„Ein alt andächtig Lied bei dem Kindleinswiegen zu singen“.



[1] *Böhme*, Altdeutsches Liederbuch, S. 629.





Vorstehende Melodie mit dem ihr unterlegten Text erschien in „Haym von Themar, Schoene Christenliche Catholische Weinaecht oder Kindleß wiegen Gesang. Augspurg 1590“, wo es zu zwölf Strophen erweitert ist. Die ursprüngliche Fassung hat sich in katholischen Gegenden Deutschlands bis zum Anfang des neunzehnten Jahrhunderts erhalten. Zu Arnstadt in Thüringen wurde es von Prof. *R. Hildebrand* noch im Jahre 1854 aufgeschrieben. Er bemerkt dazu:

„Der Großvater meiner Frau pflegte das Lied in der Weihnachtszeit zu singen. Es hat noch die alte Strophenform, sonst manche Gebrechlichkeit und überdies protestantische Färbung angenommen.“

Die erste Strophe lautet:

Joseph nahm Marian bei der Hand
Und führte sie bei Mondenschein bis nach Egyptenland.
Was dorten an dem Wege stand?
Das war ein Feigenbaum genannt
Der war süße.
Die neigten sich die Zweigelein
Für ihre Füße.“

Wir sind am Ende unserer Betrachtungen angelangt. Eine Fülle von Material steht zur Verfügung, denn der Deutsche hat schon immer die Weihnachtszeit durch Gesang zu verschönern gesucht. Wo der Romane prunkvolle Messen anhört, an denen das Herz keinen Teil nimmt und pompöse Aufzüge mit Massenchören anstaunt, die die Sinne gefangen nehmen, da singt der Germane das schlichte Weihnachtslied, das in der Volksseele seinen Ursprung nimmt: das rührend naive Weihnachtslied, das durch eine Verschmelzung des römischen Kirchengesanges und des deutschen Volksliedes entstanden ist.

Von der Moskauer Oper.

(Die erste russische Aufführung von Wagners „Meistersinger“. Rimsky-Korsakows „Goldenes Hähnchen“.)

Die „Privat-Oper“ von *S. J. Simin* im Theater Solodownikow hat seit der Eröffnung der Saison im ersten Monat intensive Kraftentfaltung gezeigt. *Wagners* „Meistersinger“ kamen zur Erstaufführung in Rußland in russischer Sprache, von *Kalamitzew* ganz ausnehmend gut übersetzt. Das Verlangen nach Wagners Meisterwerken war in Moskau stark rege geworden. In den letzten Jahren ist leider nur der „Lohengrin“ in der „Kaiserlichen Oper“, der „Tannhäuser“ etliche Male im „Volkstheater“ über die Bühne gegangen und damit hatte es ein Ende. So wurde denn die Ankündigung der „Meistersinger“ freudig begrüßt und die Vorstellungen gingen bei vollem Hause vor sich. Die kühnsten Erwartungen des Publikums waren weit überflügelt: Der Regisseur *Pet. S. Olenin*, sowie der hochbefähigte, geistsprühende Dirigent *Emil Kuper* hatten für eine glanzvolle Aufführung keine Mühe gescheut, vom Direktor *S. J. Simin*, einem Manne von intensiver Geisteskraft, der das Banner der Kunst hoch trägt, war für ein gewähltes Sängerpersonal, für gutgeschulte Chöre, für stilvolle Inszenierung und Dekorationen gesorgt worden. *W. S. Klopotowskaja* (Eva) und *Kissilewskaja* (Magdalena) entsprachen vollkommen den von Wagner gezeichneten Frauengestalten. David wurde lebensvoll von *Theod. Ernst* gespielt, der als Ausnahmetalent zu bezeichnen ist. Beckmesser wurde von *M. W. Rotscharow* ohne „Charge“, höchst einsichtsvoll gezeichnet. Walther von Stolzing hatte zum Vertreter *W. P. Damaew*, einen Sänger mit einer mächtigen Tenorstimme von seltener Klangfülle und Schönheit. *N. J. Speranski*, dessen schönes Organ und dramatisches Talent den Zuschauer für sich gewinnt, gab einen herrlichen Hans Sachs, den man gern im Gedächtnis behält. Die Massenszenen wurden bis zur Realität lebensvoll durchgeführt, und vollends das Orchester zeichnete sich unter Emil Kuper

durch unvergleichliche Klarheit, Schönheit und Kraft aus. Kuper ist Meister in seinem Fach! Seine Kunst kam zu voller Geltung in der zweiten Premiere der Saison: „Das goldene Hähnchen", Märchen von Niedagewesenen in Menschengestalten, so nennt *Rimsky-Korsakow* diese seine letzte Oper, die ihre Uraufführung im „Theater Solodownikow" erlebte. Die Zensur hatte manche Verstümmelungen an dem Werke vorgenommen, jedoch die Kraft der beißenden, giftigen Satire nicht mildern können. Die Orchestrierung ist zu einer glänzenden Höhe gebracht: Orientalisch-exotische Farben von blendender Pracht, Melodien und Grundmotive für die auftretenden Persönlichkeiten, Melodien von russischen Liedern abstammend, herrlich ausgearbeitet! Die Prinzessin von Schemacha ist mit Arien von feinem Gespinst in chromatischen Gängen gezeichnet; wahre orientalische Melismen, pikant, erotisch-leidenschaftlich, voll südländischer Glut. Eine Höhe bis zum dreigestrichenen e fordert der Komponist, und stellt auch sonst der Sängerin schwere Bedingungen. *A. S. Dobrowolskaja* hat siegreich die Schwierigkeiten im Gesang und Spiel überwunden. — Der Inhalt des Märchens von *Puschkin* ist folgender: Ein Sternendeuter, vielmehr Zauberer, schenkt ein goldenes Hähnchen dem alten Zaren Dodon, dem nichts über seine Ruhe, seinen Schlaf und gute Kost geht. Hoch vom Turme herab soll das goldene Hähnchen ihn wecken, sobald Gefahr vom Ueberfall des Feindes droht. „Kikiriku! sei du auf der Hut!" hört man seinen gellenden Ruf (Leitmotiv) erschallen. „Kikiriku, regiere schlafend nur immer zu!" ist sein Ruf im entgegengesetzten Fall. Der alte Dodon fühlt sich höchst glücklich, daß nun für seine Ruhe gesorgt ist, verspricht dem Sternendeuter die Gabe, die er von ihm zu fordern hätte, und frönt dem ersehnten Genusse: sich laben an süßen Speisen, sich ergötzen am Geplapper seines Papageis, um daraufhin auf seinem Federbette süß zu träumen. Aber da erschallt der gellende Ruf des goldenen Hähnchens! Alles rüstet sich zum Kampf. Erst ziehen des Zaren zwei Söhne in den Krieg, zwei schmucke Jünglinge, die in große Gefahr kommen. Um sie zu retten, begibt sich der alte Dodon aufs Schlachtfeld, wo er sie beide tot findet. Der Feind ist eine märchenhafte Prinzessin, eine Türkin von Schemacha, von bestrickender Schönheit, die ihren Zauber auf alle, auch auf den alten Dodon ausübt, so daß er alles vergißt, nur den Willen der launischen Prinzessin tut und sie zuletzt zu seiner Zarin ernennt. — Der dritte Akt wird von einem herrlichen Einzugsmarsch eingeleitet. Ueber die Bühne geht der Hochzeitszug. Es erscheinen märchenhafte Gestalten: Riesen, Zwerge, Araber in Turbanen und Goldgeflitter, orientalisch gekleidete Frauen, goldene Schreine tragend — die ganze blendende Pracht des Orients scheint sich hier zu entfalten! Das Volk sieht dem Schauspiel mit offenem Munde, wie betört zu ... Da erscheint der Sternendeuter und fordert vom Zar Dodon die Prinzessin für sich, als Ersatz für das goldene Hähnchen! Der alte Dodon ist entrüstet und trifft ihn mit seinem Stabe, worauf er tot hinstürzt. Im selbigen Augenblick fliegt aber das goldene Hähnchen vom Turme herunter, auf den Zaren zu. Die Luft erdröhnt von Donnerschlag, Blitze zucken. Und durch die tiefe Dunkelheit erschallt das helle, gellende Lachen der Prinzessin von Schemacha, bis alles wieder still und daraufhin wieder hell wird. Auf der Bühne sieht man das Volk auf den Knien liegend, zur Erde gebückt. Zar Dodon jedoch liegt tot dahingestreckt! Verschwunden ist die Prinzessin, sowie der Sternendeuter und das goldene Hähnchen! — Der Vorhang fällt und der Sternendeuter erscheint noch einmal, um in einem Epilog das Publikum mit Beteuerungen zu beruhigen, daß es nur Märchengestalten waren und er allein eine wirkliche lebende Figur sei, dem nichts Böses widerfahren ist. — Soweit der Inhalt! Aber die Handlung, die Sprache im Werk ist eine beißende Satire, deren Wirkung durch musikalische Illustration erhöht wird ... Die Inszenierung ist im altrussischen Stil gehalten: Kostüme, Dekorationen, Massenszenen lassen kaum etwas zu wünschen übrig. Für jede Rolle fand sich eine geeignete Künstlerkraft. Alle Achtung vor der Privat-Oper im Theater Solodownikow in Moskau!

Rimsky-Korsakow hat in seinem letzten Werke den ganzen Reichtum seiner Phantasie, seines musikalischen Erfindungsvermögens gezeigt, aber er ist mehr denn sonst objektiv geblieben und schenkt seinen Heroen nur so weit seine Aufmerksamkeit, um deren Mängel grell hervortreten zu lassen. Rimsky-Korsakow ist der ausgesprochene Satiriker in dem „Goldenen Hähnchen", dem *„Märchen von Niedagewesenen in Menschengestalten"*, wie er es genannt hat.

Ellen v. Tideböhl.



EMIL KUPER
Kapellmeister der Moskauer Privat-Oper.



S. J. SIMIN
Direktor der Moskauer Privat-Oper.



PET. S. OLENIN
Regisseur der Moskauer Privat-Oper.

Heinr. Schütz: „Weihnachtsoratorium".

Am 9. Dezember 1909 hat sich in Dresden im Vereinshaussaale ein bedeutungsvolles musikalisches Ereignis vollzogen: die erste Wiederaufführung — nach 250 Jahren — des „Weihnachtsoratoriums" von *Heinrich Schütz*, dem berühmten Meister des 17. Jahrhunderts, der lange Jahre als Leiter der Hofkapelle in Dresden gelebt und gewirkt hat. Gleich der Musik zur ersten deutschen Oper „Daphne", deren Text nach dem Italienischen des Rinuccini kein Geringerer als Martin Opitz schrieb und die wahrscheinlich beim Brande 1760 in Dresden verloren ging, galt auch mit vielen andern wertvollen Denkmälern Schützscher Kompositionstätigkeit, so beispielsweise des Balletts „Orpheus und Eurydike", die Musik zum „Weihnachtsoratorium" als verschollen. Was nicht in Dresden verbrannte, ging 1794 beim Schloßbrande in Kopenhagen zugrunde. Schütz hat nur die Evangelisten-Rezitative mit Generalbaß in Druck gegeben. Philipp Spitta hat sie in den ersten Teil seiner sechzehnbändigen Gesamtausgabe aufgenommen. Noch Spitta hatte (1885) wenig Hoffnung, daß von den sonstigen Stücken des Weihnachtsoratoriums je etwas werde ans Tageslicht kommen. Der Leipziger Privatdozent Dr. *Arnold Schering* fand den kostbaren Schatz in mehreren alten Manuskripten, die er sich von der Universitätsbibliothek in Upsala senden ließ. Es handelt sich um eine Abschrift, die irgend ein Verehrer Schützens von dem Original in Dresden oder auch in Kopenhagen nahm, wie dies ja auch der Kreuzkantor Grundig tat, dem wir also die Schützschen Passionsoratorien eigentlich verdanken. Der Titel des Weihnachtsoratoriums[1] lautet in der Urschrift: „HISTORIA der Freuden- und Gnadenreichen Geburth GOttes und Marien Sohnes, JESV CHRISTI, Unseres Einigen Mitlers, Erlösers und Seeligmachers. Wie dieselbige Auff gnädigste Anordnung Churfl. Durchl. zu Sachsen etc. H. Johann Georgen des Andern Vocaliter und Instrumentaliter in die Music versetzet worden ist von Heinrico Schützen, Churfl. Durchl. zu Sachsen etc. ältisten Capel-Meistern. Dreßden 1664." Im Vorworte der bei *Breitkopf* & *Härtel* in Leipzig erschienenen Partitur und des Klavierauszuges bemerkt Dr. Schering u. a. folgendes: „Das einzige Exemplar ist insofern unvollständig, als die Chor-

[1] Wir behalten uns vor, etwas aus dem Oratorium in der Musikbeilage zu bringen. Red.

und Instrumentalstimmen der Introduktion und die zweite Posaunenstimme zu Intermedium 5 fehlen. Die Ergänzung der letzteren bot geringe Schwierigkeiten, mehr die des Anfangschores, für den nur der Text, die bezifferte Orgelstimme und der Hinweis auf den Choreinsatz im neunten Takte Anhalt boten. Die vorliegende Rekonstruktion mag als unverbindlicher Versuch eines Ersatzes angesehen werden. Gegebenenfalls setzt die im Supplementband 17 der Schütz-Ausgabe veröffentlichte bezifferte Baßstimme jeden in den Stand, sich auf eigene Weise zu helfen."

Nach den Eindrücken der Erstaufführung im hell erleuchteten Konzertsaale und besonders der Wiederholung in der zu innerem Genießen weit geeigneteren „Kreuzkirche" kann man mit Freuden die Wiedergewinnung dieses Wunderwerkes begrüßen. Ob die Einleitung so oder so gefaßt ist, verschlägt nicht viel, jedenfalls bergen die übrigen 7 Originalnummern (ausschließlich der neun kleineren und größeren Evangelistengesänge) durchweg reizvolle, auch heute noch verständliche und darum größter und weitester Verbreitung zu erschließende Musik. Man bewundert überall die hohe, fast modern anmutende Kultur einer korrekten Deklamation, die ja auch sonst bei Schütz beobachtet werden kann und für seine tiefe Allgemeinbildung zeugt. Man findet auch hier eine tonmalerische Kraft und eine geniale Ursprünglichkeit, die in Erstaunen setzt. Und dabei stand der Meister, der 1617 (32 Jahre alt) nach Dresden kam und hier bis zu seinem 1672 erfolgten Tode (mit Unterbrechungen, die ihn nach Italien, nach Kopenhagen, Braunschweig, Hannover führten) eine überaus fruchtbare Tätigkeit entwickelte, damals (1664) im 79. Lebensjahre. Er hatte sich also, wie wenige seines Faches, bis ins hohe Greisenalter jugendliche Frische und Elastizität des Geistes wie auch ein kindlich-gläubiges Gemüt bewahrt. Die Musik des Weihnachtsoratoriums fließt natürlich und in ebenmäßiger Schönheit dahin. Mit den wohlklingenden Melodien geht die interessante und gewählte Harmonisierung Hand in Hand. Nirgends fehlt es an charakteristischen Farben der Instrumentation, und man erkennt wieder einmal, daß es eines umfangreichen Aufgebots von Stimmen und Instrumenten gar nicht bedarf, um große, auch große dramatische Wirkungen (NB. im Rahmen der Weihnachtshistorie) hervorzubringen.

Das Werk ist für vier- und sechsstimmigen Chor, Solostimmen, Orchester und Orgel gesetzt. Die auftretenden Personen des Mysteriums (Engel, Hirten, Weisen aus dem Morgenlande, Hohenpriester, Schriftgelehrte, Hönig Herodes usw.) werden redend eingeführt, und das erhöht bedeutend die Wirkung. Gleich das Intermedium 1, der Gesang des Engels, der den Hirten auf dem Felde die Geburt des Heilands verkündigt, zählt zu den Anmutigsten und Entzückendsten, das die gesamte Musikliteratur kennt. Neben der Sopranstimme, „wobei des Christkindleins Wiege bißweylen mit eingeführet wird", hören wir zwei kanonisch sich folgende Bratschen, die mit den einfachen Akkordlinien der Orgel ein sublimes Tonbild von geschlossener Faktur ergeben. Nun jubelt der (sechsstimmig gesetzte) Engelchor auf „Ehre sei Gott in der Höhe", ein Meisterstück kontrapunktischer Kunst. Die drei ineinander übergreifenden Teile dieser Nummer klingen auf dem Worte „Wohlgefallen" in einen Hymnus aus, dessen figurenreiche Terzen- und Sextengänge von faszinierender Wirkung sind. Außer der Orgel begleiten diesen Chor ein Kontrabaß und Fagott und zwei Gruppen sieghaft klingender Violinen. Nachdem die Engelserscheinung vorüber ist, folgt der Gesang der Hirten. Zwei Flöten und ein Fagott halten muntere Aussprache selbstdritt und in wirkungssicherem Wechselspiel mit den drei Altstimmen. Dann treten die drei Weisen aus dem Morgenlande auf (Tenöre, Begleitung wie bei dem Chor der Engel). Prägnante Fassung und kraftvolle Steigerung zeichnen diesen Abschnitt aus. Einfach schön ist der Schluß, wo bei dem Worte „anzubeten" die erste Violine sich zur weit ausholenden Oberterz des von den Männerstimmen gesungenen F dur-Dreiklangs aufschwingt. Originell und charakteristisch wirkt der Chor der Hohenpriester und Schriftgelehrten (vier Bässe, begleitet von zwei Posaunen, Kontrabaß und Orgel). Nicht minder eigenartig klingt die Anrede des Königs Herodes an die drei Weisen, mit hohen Trompeten (Clarini) und Orgel begleitet. Wundervoll wirken in dem folgenden Rezitativ des Evangelisten die ausgehaltenen hohen Orgeltöne, die für die ruhige Bahn des Leitsterns für die Weisen aus dem Morgenlande von Bedeutung sind. Wieder tritt der Engel auf. Wieder umschmeicheln weiche Bratschentöne seinen Gesang: „Stehe auf, Joseph, nimm das Kindlein und seine Mutter zu dir und fleuch in Egyptenland!" Fast noch schöner ist der nächstfolgende Engelsgesang, der Joseph befiehlt, in das Land Israel zurückzukehren. Von herrlichster Spannkraft und fortreißendem Schwung ist der vierstimmige Schlußchor, worin Posaunen und Fagotte neben Streichquintett und Orgel die instrumentale Begleitung ausführen, und so klingt das Ganze in einen Jubelhymnus aus, der Ohr und Herz gleicherweise entzückt.

Der *Aufführung*, die von der Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft mit großen pekuniären Opfern bewirkt wurde, ging ein einleitender Vortrag von Dr. *Arnold Schering* voraus. Ein großes Verdienst erwarb sich der Kreuzkirchenkantor, Königl. Musikdirektor *Otto Richter*, dem wir schon so manche Kunsttat auf kirchenmusikalischem Gebiete verdanken. Solistisch betätigten sich für die Engelsgesänge die Damen *Doris Walde* (Sopran) und *Julia Rahm-Rennebaum* sodann die Herren *Viktor Porth*, *Karl Seydel* und *Paul Tödten*. An der Orgel waltete Herr Kantor *Richard Schmidt* seines Amtes. Ausgezeichnet hielt sich der Chor der Kreuzkirche bezw. Kreuzschule. Ein Extralob gebührt den Vertretern der Solobratschen, den Herren Kammervirtuos *Spitzner* und Kammermusikus *Eller* von der Königl. Kapelle.

Heinrich Platzbecker.

Vom Düsseldorfer Musikleben.

NACH dem einjährigen Interregnum hat nun Prof. *Karl Panzner* die Leitung des Düsseldorfer Musiklebens übernommen, das unter dem gefeierten städtischen Musikdirektor in eine neue Phase der Entwicklung trat und bereits einen unerwarteten Aufschwung nahm. Schon in den ersten Konzerten des „Musikvereins" überbot Panzner die hochgespannten Erwartungen, die man auf ihn als Orchesterleiter gestellt hatte. Durch die Einrichtung großer Symphoniekonzerte zu volkstümlichen Preisen wird nun aber auch weitesten Kreisen der Bürgerschaft die Gelegenheit geboten, hervorragende Kunst zu genießen. Der Andrang zu diesen Abenden und zu einem weiteren Volkskonzerte, in dem Panzner die Neunte Symphonie mit Schlußchor glänzend vorführte, war enorm. Dabei räumte der Dirigent endlich mit der bisher gepflogenen Unsitte auf, vornehme Kunst bei Restaurationsbetrieb zu servieren. Daß der Restaurateur der Tonhalle das erste Anrecht auf die Benützung der Säle besitzt und entschädigt werden muß, wenn ohne seine Mitwirkung musiziert wird, daß ferner zur Karnevalszeit die Symphoniekonzerte aus dem großen Saal vertrieben oder die hehrsten Werke, wie die Eroica, in dem buntgeflaggten Narrensaale gespielt wurden, gehörte bis jetzt zu den Eigentümlichkeiten des niederrheinischen Kunstlebens. Man erhofft noch weitere Reformen von der Energie des neuen Herrn. So sind die Anstellungsverträge und die Pensionsverhältnisse des Orchesters einer Regelung dringend bedürftig. Viel Schwierigkeit wird ferner die Saalnot dem neuen Dirigenten bei der Ausführung seiner Absichten und Pläne bereiten. Bis heute besitzt Düsseldorf überhaupt keinen Kammermusiksaal, keine geeigneten kleineren Säle mit Künstlerzimmern. Diesem Notstand macht jetzt die Firma *Rud. Ibach* ein Ende, indem sie auf eigene Kosten einen stimmungsvollen Kammermusiksaal errichtet, der im März eröffnet werden soll. Aber nun fehlt wieder das dazu gehörige Streichquartett. Als unser famoser Konzertmeister Fritz Dietrich ging, sein Nachfolger Röntgen ebenfalls Düsseldorfs Staub von den Schuhen schüttelte, bewarben sich zwar erstklassige Violinisten und Quartettgeiger um den Konzertmeisterposten. Aber Prof. Buths gab einem besonders protegierten, jungen Geiger trotz seines wenig erfolgreichen „Probespiels" den Vorzug. Da aber leider die Befähigung zur Führung eines Streichquartetts nicht mit der Berufung an das erste Violinpult erworben wird, so mußte der Musikverein von der weiteren Pflege des Kammermusikspieles Abstand nehmen und sich für diesen Mißerfolg bei seinem, kurze Zeit darauf grollend das Szepter aus der Hand gebenden Direktor bedanken. Die Kosten des Scherzes trägt nicht nur Panzner, sein Amtsnachfolger, sondern auch das kunstsinnigere Publikum. Ob vereinzelte Versuche privater Künstler, ein leistungsfähiges Ensemble zusammenzubringen, glücken werden, das muß die Zukunft lehren. Beinahe wäre jetzt die immer dringender empfundene Saalnot in idealster Weise beseitigt worden. Beinahe! Die Stadt erwarb von der preußischen Krone das Schloß Jägerhof mit seinem herrlichen Parke im Zentrum des vornehmsten Stadtteiles, ein Grundstück, das sich zur Errichtung eines, den Forderungen eines großzügigen Musiklebens entsprechenden Saalbaues vortrefflich geeignet haben würde. Da der Verkauf des alten Tonhallenareales, das eben des an ihm vorbeiflutenden, lärmenden Verkehrs wegen nicht länger seinem bisherigen Zwecke dienen kann, einen großen Teil der Baukosten gedeckt hätte, so bedeutete der Plan, der von allen Seiten lebhaft unterstützt wurde, kein unerschwingliches Opfer für die Stadt der luxuriösen Bauten für industrielle und sportliche Zwecke. Aber man lieh den wohlgemeinten Vorschlägen der Kunstfreunde kein Ohr und beschloß die Aufteilung des auch historisch interessanten Besitzes.

Unverständliche Maßnahmen bedrohen auch das *Theater*. Nachdem die Stadtväter das private Unternehmen des neuen Schauspielhauses in jeder Weise gefördert hatten, erinnerten sie sich zu spät daran, daß mit ihm die städtische Bühne eine böse Konkurrenz erhielt. Nun hieß es, dieser die Spitze

bieten. Man verbaute etwa eine Million Mark im Bühnenhause des alten, viel zu engen Stadttheaters, mußte den Direktor *Zimmermann* für die ungünstige Lage des von ihm gepachteten Musenheims schadlos halten, indem man ihn als artistischen Leiter gegen festes Einkommen engagierte und selbst die Regie über das Haus übernahm. Zimmermann arbeitete trotz der schwierigen Verhältnisse mit rastloser Energie, brachte besonders die Oper zu einer hohen Leistungsfähigkeit und überwand so die Gefahren, die das Konkurrenztheater für sein Institut heraufbeschwor. Aber der Etat wuchs von Jahr zu Jahr, und nun steht die Stadt im Begriff, das Stadttheater lieber wieder einem reichen Pächter zu überantworten, der ihr die Ausgaben auf sein Risiko abnimmt. Findet sich ein solcher Mann, der es wagt, unter den obwaltenden Verhältnissen, angesichts der Konkurrenz der Dumont-Lindemannschen Schauspielbühne, eines Lustspielhauses und großer, hier besonders beliebter Varieté-Bühnen das kostspielige Opernhaus zu pachten, so wäre das ein bedauerlicher Rückschritt im hiesigen Kunstleben. Denn sobald das geschäftliche Interesse, die Notwendigkeit, aus dem Theaterbetriebe Kapital zu schlagen, vorwiegt, kann ein opferwilliges künstlerisches Wirken nicht gewährleistet werden. Ob sich aber die Stadt in letzter Stunde der Verdienste Zimmermanns erinnern wird und ihm das Vorrecht bei der Bewerbung um die Pacht einräumt, das erscheint sehr fraglich. (Wie nach Schluß der Redaktion gemeldet wird, ist Z. auf 3 Jahre wiedergewählt worden, Red.) Denn daß man sich seiner verdienstvollen Bürger besonders dankbar erwiese, davon steht in der Kunstgeschichte Düsseldorfs nichts geschrieben. **A. Eccarius-Sieber.**



Kritische Rundschau

Braunschweig. *Max Schillings* hat uns in zwei Konzerten ein nahezu vollständiges Bild seiner Kunst vermittelt. Frau Kammersängerin *E. Tester* (Stuttgart) zeigte uns im Saal Grotrian (Steinwegs Nachfolger) den Meister des Liedes, die Herren *Wünsch, Vigner, Meyer* und *Bieler* das Streichquartett (e moll), der Komponist mit Herrn Wünsch die „Abend-Phantasie" für Klavier und Geige. Der „Cäcilien-Verein" des Direktors *Settekorn* hatte folgende Werke aufs Programm gesetzt: „Dem Verklärten" (Baritonsolo: Herr Settekorn), die beiden Melodramen „Das Eleusische Fest" und das „Hexenlied" (*Possart*, Hofkapelle), „Spielmanns Freud und Leid" aus dem „Pfeifertag" (Hofkapelle) usw. Den eigenen Werken ist der Dirigent der beste Prophet, er war Gast des Herzog-Regenten und wurde auch vom Publikum in außergewöhnlicher Weise gefeiert; als Dank für die vorzüglichen Leistungen überwies er der Hofkapelle für deren Witwen- und Waisenkasse eine namhafte Summe. *Ernst Stier.*

Bremen. *Ernst Wendel*, der Nachfolger Panzners als Leiter der philharmonischen Konzerte und Dirigent des Bremer Lehrergesangvereins, erfreut sich bereits der größten wohlverdienten Beliebtheit. Einen großen Genuß brachte die Aufführung des Bachschen „Weihnachtsoratoriums" unter der feinsinnigen, von echter Kunstfreude zeugenden Leitung Wendels, sowie das erste Konzert des Lehrergesangvereins, das einen hohen Kunstgenuß bot. Der Chor sang u. a. eine poesievolle Komposition Wendels, „Feldeinsamkeit" (Text von Allmers). *J. B.*

Brüssel. Aus Anlaß des 25jährigen Jubiläums des hiesigen Deutschen Gesangvereins ist zum erstenmal in Belgien *Vita Nuova* von *Wolf-Ferrari* gegeben worden. Das Werk des hier noch ganz unbekannten Komponisten fand sehr freundliche Aufnahme und wurde unter Leitung *Felix Welckers* im allgemeinen gut aufgeführt. Die Solopartien fanden in Frau *Crommelin* (Brüssel) und Herrn *Steiner* (Wien) vortreffliche Vertreter. — Zur noch höheren Begeisterung kam in unserem „Bach-Verein" als „Novität" für Belgien die hier nicht sehr bekannte Bauernkantate von J. S. Bach: *Mer hahn en neue Oberkeet* (in sächs. Dialekt), neu und prachtvoll instrumentiert von *Felix Mottl*. Die sehr dankbaren, reizenden und charaktervollen Sologesänge (Sopran und Baß) wurden wunderbar von Frl. *Hill* (Berlin) und *Max Büttner* (Karlsruhe) vorgetragen. Ein kostbares Stück von dem alten Meister, das einem jeden Freude macht. *M. d. R.*

Czernowitz. Den Höhepunkt der bisherigen musikalischen Saison bildete das Konzert des Brüsseler Streichquartettes. Großem Interesse begegnete auch das Symphoniekonzert des Münchner Tonkünstler-Orchesters (Beethovens Leonoren-Ouvertüre, Karfreitagszauber aus „Parsifal" und Brahms' Symphonie D dur). Die Werke und besonders Brahms' Symphonie erfuhren unter Leitung des Herrn *Lassalle* eine in bezug auf Klangschönheit und Auffassung treffliche Ausführung. Den Schluß des genußreichen Abends bildete Straußens symphonische Dichtung „Don Juan". Von den Konzerten wäre noch die Chopin-Zentenarfeier des Musikvereins zu erwähnen, in der heimische Künstler mit gutem Erfolge mitwirkten. — Im *Theater* wurde der Barbier von Sevilla neu einstudiert. Zum ersten Male wurden hier Suppés Operette Fatinitza und Flotows Stradella aufgeführt. Ein „Ereignis" war das Gastspiel der Hofopernsängerin Grete Forst, die in Traviata, Martha und Rigoletto auftrat. *J. L.*

Freiburg i. Br. Wahre Kunstgenüsse haben in diesem Winter wiederum in erster Reihe die Harmsschen Künstlerkonzerte geboten, in denen bisher auftraten Fritz Kreisler, Wanda Landowska, das Streichquartett Marteau-Becker und Dr. Felix von Kraus. Von sonstigen künstlerischen Veranstaltungen wären noch zu nennen die Konzerte von Rudolf Ganz (Klavier) und Karl Wendling (Violine), sowie des Ševčik-Quartetts (letzteres Arrang. Ruckmich). *l.—*

Mannheim. Die „Akademien des Hoftheaterorchesters" haben bis jetzt unumstritten die Konzertsaison beherrscht. Das ausdrucksreiche und klangschöne Orchester stand glanzvoll im Mittelpunkt. *Artur Bodanzky* redete mit ihm eine stark persönliche Sprache, noch oft jugendlich überhastet und noch zu wenig geklärt, aber immer lebendig und stark. Zu Werken der klassischen und romantischen Zeit gesellten sich bislang wenig moderne, an Neuheiten nur *Kloses* groß angelegtes strenges, klassisch und modern geistiges Orgelwerk Präludium und Fuge, von *Karl Straube* (Leipzig) eindringend gespielt. Sonst hörte man an Solisten *Max Pauer* (Stuttgart) und *Brigitt Enzell*. Die „Philharmonie", die *Gaulé* leitet, hat mit der reizenden jungen Klavierspielerin *Germaine Arnaud*, dem talentvollen Cellisten *Gérardy* (Berlin), dem stimmbegabten *K. van Hulst* (Berlin) und der in den Vorberichten übermäßig gefeierten Frl. *Metcalfe* (New York) neue Künstler vorgestellt. Die Kammermusik war spärlich vertreten. Das „Mannheimer Streichquartett" hat in zwei Abenden durch schönes Zusammenspiel gefesselt, von fremden Vereinigungen war nur das temperamentvolle, klangschöne „Postquartett" und das tüchtig geschulte „Rebner-Quartett" gekommen. Auch Klavierabende waren gering an Zahl: *Lamond*, Frau *Marx-Kirsch*, *Paul Stoye* (bedeutende Technik und Größe der Auffassung). Der Pianist *Haeckel* von der Hochschule machte durch ein Chorwerk und ein Klavierkonzert von sich reden, denen Melodiereichtum und gute Satztechnik nachgerühmt wird. Aus der Flut der Gesangvereinskonzerte ragten sachlich ein Brahms-Abend des „Musikvereins" und durch die Ausführung im Chor die Erstaufführung von *Arnold Mendelssohns* „Pandora" durch den Lehrergesangverein hervor. — Das Hoftheater brachte an Neuheiten den „Werther", ein stimmungsvolles, in der Form feinsinniges Werk Massenets, und Bizets Djamileh, ein Jugendwerk orientalischen Gepräges und noch nicht völlig gereifter, aber auch so bedeutender Kunst. Im übrigen gab es Wiederholungen des Früheren, darunter eine Ringaufführung, in der Frau *Schubert* (Leipzig) als Brünnhilde stimmlich sehr überraschte. Von den Matineen war diesmal nur eine der Musik, und zwar Beethovens Kunst, gewidmet. *H.*

Nürnberg. Eine Auffrischung unseres Musiklebens bedeutet die Berufung des Musikdirektors *C. Hirsch* an die Spitze des Lehrergesangvereins, des Lehrerinnensingchors und des Bachvereins. Die beiden Konzerte des ersteren zeigten vorzügliche Chordisziplin, und ein eigenes Konzert des neuen Chordirigenten mit dem Motto „Musikalisches Lustgärtlein" erregte durch die originelle Auswahl alter Musik und die Aufmachung, über deren Geschmack man freilich streiten kann, füglich Beachtung. — Fleiß und Verständnis bewies wieder *Hans Dorner* mit einer wohlgelungenen Aufführung des „Messias" durch den Verein für klassischen Chorgesang. — Von der Oper ist außer einem von guten Solisten beschickten Mozart-Zyklus die Aufführung von „Cesare Borgias Ende" zu erwähnen, eines trefflichen Werkes von *B. Tittel*, dem man Glück auf den Weg wünscht. Dr. *Hans Deinhardt.*

Posen. Der Hennigsche Gesangverein für gemischten Chor hat das weltliche Oratorium *„Das Licht"* von Professor Dr. *C. Ad. Lorenz* in Stettin aufgeführt, welches Werk unter den gleichartigen unerreicht dasteht. Schon der Text weicht von der landläufigen Schablone ab, Stimmenführung und Instrumentation, sowie Themendurchführung atmen Wagnerschen Geist, und dabei ist allenthalben weises Maß gehalten. Prof. *C. R. Hennig*, dem es vom Komponisten zugeeignet ist, hat als echter Künstler die Interpretation dieses Tonwerkes feinfühlig durchgeführt. Kein Teil der Ausführenden, Solisten, Chor, Orchester, blieb dem Werk etwas schuldig, so daß sich der Beifall am Schlusse zu einer imposanten Ovation auswuchs. Solisten: Frl. *Elisabeth Ohloff* (Sopran), Frau *Iduna Walter-Choinanus* (Alt), die Herren Kammersänger *Emil Steiner* (Bariton) und Kammermusiker *Foth* (Harfe). Das Werk scheint dazu ausersehen, den Nachruhm des Komponisten zu sichern. *H. S.*



Neuaufführungen und Notizen.

— *Richard Straußens* Musikdramen „Elektra" und „Salome" erobern sich immer mehr auch den Spielplan der bedeutendsten Bühnen des Auslandes. „Elektra", die bisher in deutscher und italienischer Sprache in Szene ging, wird demnächst in Brüssel (Théâtre de la Monnaie), New York (Manhattan Opera House) und Philadelphia in französischer Sprache, in Budapest (Kgl. Ungar. Opernhaus) in ungarischer Sprache und in Prag (Kgl. Böhmisches Landes- und Nationaltheater) in böhmischer Sprache zur Aufführung gelangen. — Alfred Kalisch vollendete soeben die englische Uebersetzung der „Elektra". Das Werk wird jedoch während der Monate Februar bis März 1910 in London im Covent Garden-Theater zunächst in deutscher Sprache mit Fräulein Walker als Elektra, Frau Mildenburg als Klytämnestra und Fräulein Rose als Chrysothemis in Szene gehen. Einige Vorstellungen wird der Komponist persönlich dirigieren, ebenso soll unter seiner Leitung am 11. Februar 1910 im Haag in Holland eine Aufführung der „Elektra" in deutscher Sprache stattfinden. „Salome" wird im Frühjahr 1910 außer in Paris (Große Oper) in London (Covent Garden), in Alexandrien, Barcelona, Kairo, Madrid, San Remo erstmalig gegeben werden. In Barcelona und Madrid singt Madame Gemma Bellincioni die Titelrolle. Die Künstlerin beabsichtigt dann im Anschluß an diese Vorstellungen eine Tournee mit Richard Straußens „Salome" durch die hauptsächlichsten Städte Italiens zu unternehmen.

— Wie es heißt, soll in den Zyklus der nächstjährigen *Wagner-Festspiele* auch des Meisters Jugendoper: „Die Feen" mit aufgenommen werden. Im Rahmen der Mozart-Festspiele werden „Titus" und „Bastien und Bastienne" erscheinen.

— In *Salzburg* finden die Mozart-Spiele vom 29. Juli bis 6. August unter Leitung von Karl Muck statt. Zur Aufführung kommen u. a. die „Zauberflöte" und „Don Juan" (dieser in italienischer Sprache). Es wirken mit: Lilli Lehmann, Geraldine Farrar, Johanna Gadski, Frida Hempel, Lola Artôt de Padilla, Antonio Scotti, Peter Lordmann, Leo Slezak.

— Die Generaldirektion der *Dresdener* Hofoper hat die Oper des Münchner Komponisten *Karl v. Kaskel* „Der Gefangene der Zarin" zur Uraufführung angenommen.

— Die in Stuttgart erfolgreich aufgeführte Oper „Misé Brun" von *Pierre Maurice* wird am Grazer Stadttheater und am Züricher Stadttheater zur Aufführung kommen. — In Zürich wird die erste Aufführung als Festabend für den Schweizerischen Tonkünstlerverein gegeben. Es ist zu erwarten, daß die interessante Oper auch in den genannten Städten gefallen wird.

— Am *Dessauer* Hoftheater ist Goethes „Faust", 1. Teil, mit der Musik von Professor Dr. *Max Zenger*, dem Komponisten der Rezitative zu Méhuls „Joseph in Aegypten", in Szene gegangen. Die Zengersche „Faust"-Komposition ist bislang nur im Münchner Hoftheater zur Aufführung gekommen.

— Aus *Regensburg* wird uns gemeldet: Nachdem bereits vor kurzem *Puccinis* „Madame Butterfly" mit dem interessanten Gastspiele Erika Wedekinds in der Titelrolle als Erstaufführung in Szene gegangen war, hat *Leo Blechs* Einakter „Versiegelt" die örtliche erste Aufführung mit bestem Erfolge erlebt. *L. W.*

— In Plauen hat eine neue Oper von Dr. *Walter Dost* „Das versunkene Dorf" die Uraufführung erlebt.

— Wie man uns aus *Offenburg* schreibt, bereitet die Direktion des Kurtheaters Kreuznach (zurzeit in Offenburg, Baden) die Erstaufführung einer komischen Oper „Onkel Bräsig" von *E. C. Rupert* für die nächste Zeit vor. Am 7. November ist der 100. Geburtstag von Fritz Reuter, dem Schöpfer des unsterblichen Onkel Bräsig in „Ut mine Stromtid". Unseres Wissens ist E. C. Rupert der erste, der die Anregung zu musikalischem Schaffen von diesem gemütvollsten Humoristen gefunden hat.

— Felix Salten hat zu einer Operette von *Johann Strauß* einen neuen Text geschrieben. Die alte „Göttin der Vernunft" ging unter dem neuen Titel „Reiche Mädchen" im Raimundtheater in Szene.

— „Münchener Bilderbogen" betitelt sich ein Tanzspiel in vier Bildern von *Erik Meyer-Helmund*, das vom Hoftheater in München zur Uraufführung erworben worden ist.

— Zur Eröffnung der Saison im Constanzi-Teatro in *Rom* hat Mascagni „Tristan und Isolde" dirigiert.

— *Massenets* „Don Quixote" und Saint-Saëns' „Proserpina" sind als Novitäten der nächsten Opernsaison in Monte Carlo in Aussicht genommen. Im „Don Quixote" wird Schaleapin die Titelrolle singen.

— In Barcelona ist als Eröffnungsvorstellung im Liceo-Theater unter *Franz Beidlers* Leitung „Tristan und Isolde" in Szene gegangen.

— In Berlin hat eine Aufführung des Requiem von *Verdi* unter Leitung von *Oskar Fried* zum Besten der Preußischen Landeszentrale für Säuglingspflege stattgefunden.

— In *Bückeburg* ist unter Prof. R. Sahlas Leitung *Gr. Bantocks* Comedy-Ouverture: „The Pierrot of the Minute" aufgeführt worden.

— In *Cöthen* ist mit gutem Erfolge vor ausverkaufter Kirche J. S. Bachs „Hohe Messe" in h moll (mit Strichen) aufgeführt worden. Der Chor wurde vom Bach-Vereine Cöthen gestellt. Die Aufführung dirigierte Seminarmusiklehrer *R. Hövker*. Außer den Solisten Frl. Begas (Sopran), Frl. Bandel (Alt), Herrn Götze (Tenor), Herrn Zacharitz (Baß) waren zwei Oboe d'amore-Spieler des Leipziger Gewandhauses engagiert. *R.*

— Die *Glogauer* Singakademie (Direktor Dr. *Mennicke*) hat am 13. und 14. Dezember die Feier ihres 60jährigen Bestehens begangen und dabei als Hauptwerk „Fausts Verdammung" von Berlioz aufgeführt.

— In der Stadtkirche zu *Greiz* sind in einem Orgelvortrag von Richard Jung (Gesang: Männergesangverein „Sängergruß") Werke von Paul Gerhardt (Zwickau) Vorspiel (Fantasia e Fuga a 5 voci) zu „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" (op. 1 No. 1), sowie Improvisation, Fuge, Präludium und zwei Männerchöre „Siehe, wie der Gerechte muß leiden", „Selig sind die Toten" von Richard Jung aufgeführt worden.

— Der „*Hamburger Tonkünstlerverein*" hat einen Beethoven-Abend veranstaltet, dessen Programm u. a. brachte: Vortrag über die Verwendung eines Themas in mehreren Werken (Professor *Emil Krause*) und ein einsätziges Duo für Viola und Violoncell. (Angeblich aus dem Jahre 1796.) Das ungedruckte Werk wurde durch Herrn Dr. *E. Prieger* (Bonn) zur Verfügung gestellt.

— Wie man uns aus *Halberstadt* schreibt, wurde die zweimalige Aufführung des „Kinder-Kreuzzuges" von *G. Pierné* durch den Musikverein zu einem musikalischen Ereignis für Stadt und Umgebung. Kgl. Musikdirektor *Fr. Hellmann* hatte das schwierige Werk vorzüglich vorbereitet. Solisten: Frl. *Joh. Dietz*, Frau *M. Lieschke* und Herr *Jungblut*-Berlin; der Kinderchor von 200 Stimmen entwickelte herzerfreuende Frische und unfehlbare Sicherheit.

— Aus *Karlsruhe* schreibt man uns: In dem Konzert des von Professor Scheidt geleiteten Liederkranzes erregten die sehr jugendliche Altistin *Johanna Lippe* mit der Solopartie zu Brahms' Rhapsodie und mit Gesangsstücken von Händel, Rich. Strauß, Weingartner und Marg. Schweikert Aufsehen. *S.*

— Das sechste Gürzenich-Konzert in Köln hat die deutsche Uraufführung von Piernés Mysterium „Die Kinder zu Bethlehem" gebracht. Das Werk schildert nicht den bethlehemitischen Kindermord, sondern die Anbetung des Christkindleins durch die Kinder von Bethlehem. Eine weitere Novität war die Kinderkantate „In die Welt hinein." In beiden Werken wirkte ein Kinderchor von 330 Stimmen mit, der seine durchaus nicht leichte Aufgabe mit großer Präzision löste.

— Im Stadttheater-Konzert in Magdeburg hat unter persönlicher Leitung des Komponisten, des Altenburger Hofkapellmeisters *Fritz Theil*, die Ouvertüre zu Shakespeares „König Lear" ihre Uraufführung erlebt.

— In *Ravensburg* hat das Chorwerk „Aus Deutschlands großer Zeit" von *Ernst H. Seyffardt* (Stuttgart) bei vortrefflicher Aufführung im Liederkranz unter Musikdirektor *Staudachers* Leitung sehr gefallen.

— In *Saarbrücken* ist *Verdis* Requiem mit Emma Bellwidt, Frankfurt (Sopran), Johanna Kiß, Berlin (Alt), Karl Sattler, Stuttgart (Tenor), van Ewyck, Berlin (Baß). F. W. Franke, Köln (Orgel) als Solisten, in der Gesellschaft der Musikfreunde unter *Cormanns* Leitung aufgeführt worden. *K.*

— In einer Kammermusik-Soiree des Konservatoriums in *Tilsit* ist unter anderm das viersätzige Klavier-Trio op. 34 in A dur von Bolko Graf v. Hochberg von Lehrkräften der Anstalt aufgeführt worden.

— Der Marsch „Feierlicher Einzug" von *Richard Strauß* hat auch in einem Konzert des Wiener Männergesangvereins, vorgetragen von Mitgliedern des Hofopernorchesters in Wien, einen großen Erfolg gehabt. Der Marsch wurde gespielt in der Originalfassung für 15 Trompeten, 4 Hörner, 4 Posaunen und Pauken.

— Die symphonische Ballade „Der Triumph des Lebens" für großes Orchester, Tenor- und Sopransolo von dem jungen steierischen Tondichter *Fritz Frischenschlager* hat die Uraufführung durch den Steiermärkischen Musikverein in *Graz* erlebt.

— Wie uns aus *Marburg* (Steiermark) berichtet wird, hat unter der umsichtigen Leitung des Musikdirektors *A. Klietmann* der philharmonische Verein in seinem ersten diesjährigen Konzert u. a. *E. Berans* Legenden (As- und F dur) für großes Orchester aufgeführt. Beide Werke erregten berechtigtes Aufsehen und ernteten hier, ebenso wie bei der Uraufführung in Brünn (im Jahre 1897) verdienten Beifall. (E. Beran ist k. k. Musiklehrer an der L.-B.-A. in Marburg.)

— In *Krakau* hat in der uralten Marienkirche die Einweihung der neuen größten Orgel Galiziens stattgefunden. *Felix Nowowiejski*, der neuernannte Direktor der Musikalischen Gesellschaft und Dirigent der Symphoniekonzerte, erhielt vom Komitee die Einladung, das Orgelwerk zum erstenmal zu spielen und brachte folgende Kompositionen zu Gehör: Bach Toccata und Fuge d moll; Wagner Parsifal-Vorspiel; Nowo-

wiejski Dumka fis moll (Verlag Otto Junne, Leipzig); Dienel Konzertphantasie.

— Ueber die erste amerikanische Aufführung von *Max Regers* „Symphonischem Prolog zu einer Tragödie" in Boston durch das Symphonie-Orchester unter Max Fiedlers Leitung berichtet im „Boston Daily Advertiser" Louis C. Elson, daß die Komposition dem Publikum offenbar nicht besonders gefallen habe, aber sie verdiene abermals gehört zu werden. Er bemängelt zwar die Zerfahrenheit der thematischen Entwicklung, findet aber doch einen Zug von Größe darin und meint, der Schluß erwecke die Hoffnung, daß Reger anfange aufzuhören, der Prophet des Häßlichen (the apostle of uglines) zu sein. Viel Lob hat Elson für den Dirigenten und das Orchester.

— *Eine Indianer-Kapelle* wird sich zum ersten Male im kommenden Sommer auf dem Kontinent hören lassen. Sie besteht aus Vollblutindianern (?) nordamerikanischer und mexikanischer Stämme und wird unter ihrem Dirigenten Mr. Evans während der Zeit vom 15. Juni bis 15. September in Ausstellungen und Großstädten Belgiens, Deutschlands, der Schweiz und Oesterreich-Ungarns konzertieren.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Pergolesi-Gesellschaft.* Auf Veranlassung des Musikschriftstellers *Ludwig Schittler*, der sich mit dem Sonderstudium Pergolesis beschäftigt, ist eine Pergolesi-Gesellschaft in *München* ins Leben gerufen worden. Die Gesellschaft, deren Leitung der Münchner Domorganist *Joseph Schmid* übernommen hat, will nun durch Veröffentlichung seiner wertvollsten Werke in Neuausgaben, die ebenso wissenschaftlichen wie praktischen Zwecken genügen sollen, ferner durch eine in Vorbereitung befindliche Monographie und durch stilreine Aufführungen, das Verständnis für Pergolesi und die ganze neapolitanische Schule neu beleben. Beitrittserklärungen und Anfragen sind zu richten an die Geschäftsstelle der Pergolesi-Gesellschaft: Wunderhorn-Verlag, München 28.

— *Zumsteegs 150. Geburtstag.* Am 10. Januar waren es 150 Jahre, daß Johann Rudolf Zumsteeg, der Schöpfer der Ballade, wie er genannt wird, in Sachsenflur im Odenwald geboren wurde. Zumsteeg wirkte dann Zeit seines Lebens in Stuttgart und war innig befreundet mit Schiller. In diesen jubiläumsreichen Jahren ist es uns nun nicht möglich, heute bereits wieder über Zumsteeg eine Abhandlung zu bringen, nachdem erst kürzlich (Heft 4) in dem Artikel „Schillers musikalische Freunde" auch seiner gedacht war. Neues wird sich außerdem über ihn kaum mehr sagen lassen. Dennoch wollen wir den Tag, der im Schwabenlande besonders gefeiert wird (der „schwäbische Mozart" heißt Zumsteeg jetzt), nicht übergehen und werden des Komponisten in einer der folgenden Musikbeilagen gedenken.

— *Richard Strauß und Hans v. Bülow.* In der Weihnachtsnummer der Wiener „Neuen Freien Presse" veröffentlicht *Richard Strauß* sehr interessante persönliche Erinnerungen an *Hans v. Bülow.* Bülow und Straußens Vater, der vortreffliche Hornist des Münchner Hofopernorchesters, waren erbitterte Feinde, obgleich die beiden Herren sich im musikalischen Zusammenwirken ausgezeichnet vertrugen. Desto schlimmer kamen die beiden Grobiane im Leben miteinander aus, was Bülow freilich nicht hinderte, dem jungen Richard im Jahre 1884 mit der Komposition einer Bläserserenade (B dur) für das Meininger Hoforchester zu betrauen, nachdem er schon vorher ein Stück von ihm in sein Repertoire aufgenommen hatte. Strauß dirigierte selbst sein Werk, aber wehe! kaum kamen sein Vater und Bülow nach dem Konzert zusammen, da gingen die alten Feindseligkeiten schon wieder los, diesmal durch Bülows Schuld, der freilich den Schaden, den sein ungestümes Temperament damals angerichtet, später reichlich wieder gut machte. Im Jahre 1885 kam Strauß als zweiter Kapellmeister des Meininger Hoftheaters unter die unmittelbare Oberherrschaft Bülows. Strauß erklärt, nie wieder Werke in so absoluter Vollkommenheit gehört zu haben, wie unter Bülows Stab. Alle künstlerische Nonchalance haßte er, „die Partitur im Kopf und nicht den Kopf in die Partitur — auch wenn man's selber komponiert hat!", schnauzte er den jungen Strauß an. Trotz seines beißend witzigen und scharfen Wesens hatte Bülow viel Weiches und Zartes in sich und dies trat besonders in seinem Verhältnis zu Richard Wagner hervor, trotz des großen Leides, das ihm dieser durch seine Vereinigung mit Bülows Gattin Cosima angetan. Einst, als Bülow die Tannhäuser-Ouvertüre dirigiert hatte, traf er seinen Schulkameraden *Alexander Ritter*, der sie mit ihm zusammen einst in den Vierzigerjahren in Dresden unter Wagner gehört hatte. „Ich mußte, als ich sie hörte, an die Zeit denken, da wir beide einem Ideal huldigten, dem ich treu geblieben bin", sagte Ritter — da fiel ihm Bülow um den Hals und brach in Tränen aus. — Uneingeschränkt dagegen war seine Liebe zu *Johannes Brahms.* Bei einer Aufführung der Neunten Symphonie, der auch Brahms beiwohnte, stellte er ihn seinen Freunden folgendermaßen vor: „Meine Herren, Sie kommen zur Neunten? Hier finden Sie den Komponisten der Zehnten." Interessant ist, daß Strauß berichtet, Brahms habe auf seine eigene Art zu komponieren, starken Einfluß geübt, ihn vor allzu vielen kontrapunktischen Spielereien gewarnt und der populären Melodie wieder zugeführt[1]. Schließlich erzählt er noch ein hübsches Stücklein von einer Aufführung der Akademischen Festouvertüre, die Brahms selbst dirigierte, und bei der Strauß und Bülow, um die wenigen Streicher nicht zu dezimieren, Becken und Trommel übernahmen. Aber wehe! Die beiden Herren Kapellmeister konnten keine — Pausen zählen! Strauß kam gleich heraus — Bülow schwitzte Blut und wußte nie, „wo er war"! Nie sei am Schlagwerk so „gepatzt" worden, meint Strauß, als damals in dieser doch gewiß nicht alltäglichen Besetzung. 1886 ging Straußens Lehrzeit unter Bülow zu Ende. Sein lesenswerter Artikel beweist, daß er seinem Meister ein treues Andenken bewahrt hat. *L. Andro.*

— *Zur Reform des Konzertsaales.* Wir erhalten folgende Zuschrift: Verehrte Redaktion! Auch die „N. M.-Z." hat dankenswerterweise auf einen Versuch hingewiesen, der letzthin bei Gelegenheit einer von Frl. Susanne Metcalfe im Konzertsaal der „Vier Jahreszeiten" zu München gegebenen Liederabends gemacht wurde: das Podium mit Verwendung von Teppichen und Pflanzen künstlerisch auszugestalten. Ein löbliches Vorgehen, das — wie mir mitgeteilt wurde — in Ansehung des wohlgelungenen Arrangements bei der Presse und beim Publikum allgemeine Anerkennung fand. Weniger löblich ist dagegen, daß in vorbereitenden Aufsätzen und Notizen, die den Münchner Zeitungen vor dem betreffenden Konzert zugingen, jener Versuch als erster in seiner Art bezeichnet wurde. Man kann doch nicht gut annehmen, daß einzig und allein dem literarischen Beirat der Konzertdirektion, unter deren Aegide der Metcalfe-Abend von statten ging, von einer nicht geringen Anzahl früherer Bemühungen, die sich in gleicher Linie bewegten und auch in den Münchner Blättern eingehend besprochen wurden, so gar nichts bekannt geworden sein sollte. Wir Reformfreunde erleben Merkwürdiges. Zuerst begeifert man unsere Arbeit, insbesondere auch unsere Bestrebungen, die Konzert-Aufführungen in einen kunstwürdig-vornehmen Rahmen zu stellen. Alsdann akzeptiert man unsere Gedanken — bravo! — und — — — gibt sie als geistiges Eigengewächs aus. Es wird mir unter diesen Umständen kein billig Denkender verübeln, wenn ich zur Verhütung etwelcher Legendenbildung bemerke, daß auch meine Wenigkeit sich mit Zuhilfenahme der angedeuteten Mittel in der Ausgestaltung des Konzertpodiums seit einer Reihe von Jahren praktisch versucht hat (wasmaßen Probieren über Studieren geht): unter Anderem bei den Tagungen des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" in Graz, Essen und — München, an letzterem Orte just im gleichen Saale der „Vier Jahreszeiten". Zur Sache ist noch zu bemerken, daß derartige Einbauten und Dekorationen eben nur provisorische Lösungen bedeuten können, und daß ihr Hauptzweck darin liegt, das Publikum darauf hinzuweisen, daß die bisher übliche Behandlung oder Nicht-Behandlung des Konzertpodiums — als dürftiges Brettergerüst oder als von grellem Licht übergossene, zum müßigen Gaffen und zur Zerstreuung geradezu herausfordernde „Schaubühne", ernster Kunstausübung und -Aufnahme nicht entspricht. Endgültige Lösungen müssen dann, wie das noch jüngst wieder Paul Ehlers sehr sachgemäß betonte, vom Architekten ausgehen, vom Baumeister des „Konzertsaales der Zukunft". Im Zusammenhang damit wird auch das Problem der Möglichkeit einer ganz oder teilweise durchzuführenden Verdeckung des „Musikapparates" zu behandeln sein. Wer sich für diese Fragen interessiert, den gestatte ich mir auf meine in der „Musik" 1803—9 mit freundlicher und wirksamer Unterstützung der Redaktion jener Zeitschrift veröffentlichten Studien: „Zur Bühnen- und Konzertreform" zu verweisen. — Mit bestem Gruß Ihr Dr. Paul Marsop. Mentone, Januar 1910.

— *Wagneriana.* Das Antiquariat von Ludwig Rosenthal in München bietet in seinem neuesten Katalog das Partitur-Manuskript von Richard Wagners Jugendwerk „Die Hochzeit" um den Preis von 20 000 M. zum Kauf aus. Das Titelblatt der Handschrift zeigt folgenden Wortlaut: „Fragment einer unvollendeten Oper: Die Hochzeit von Richard Wagner. Dem Würzburger Musikverein zum Andenken verehrt. (Introduktion: Chor und Septett.)" Am Schlusse des 36 Seiten

[1] *Anm. d. Red.* Auf diese interessante Stelle sei besonders aufmerksam gemacht. Sie ist auch nicht ohne Reiz im Hinblick auf sehr schätzenswerte Kritiker, die zu begeisterten Brahms-Aposteln sich gewandelt haben, das Wort von den „popularisierenden" Melodien bei Strauß aber gern im Munde führen. Strauß sagt in seinem Artikel an der Stelle, daß solche „populäre Melodien einem doch sehr selten und nur zur guten Stunde einfallen".

umfassenden Manuskripts steht der Vermerk: „Würzburg, den 1. März 1833. Richard Wagner." Der Entwurf des Operntextes „Die Hochzeit" war während eines Aufenthalts des (noch nicht zwanzigjährigen) Wagners in Prag entstanden, die Komposition der ersten Nummer — Chor und Septett — führte er noch in Leipzig aus, wo er eben seine Studien bei dem Thomaskantor Weinlig abgeschlossen hatte. „Meiner Schwester gefiel das Buch nicht", berichtet Wagner selbst, „ich vernichtete es spurlos." Den Inhalt der Handlung skizziert er wie folgt: „Ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt. Die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin." Die Partitur des Fragments schenkte Wagner bald nachher dem Musikverein in Würzburg, wo er eine Anstellung als Chordirektor gefunden hatte. Nach der Auflösung des Vereins gelangte das Manuskript in die Hände eines Musikalienhändlers, von dem es Wagner später vergeblich reklamierte; von da kam es in den Besitz einer englischen Wagnerenthusiastin, aus deren Familie es dann wieder nach Deutschland zurückgelangte. Wie *Glasenapp* auch berichtet, hat der Würzburger Musikalienhändler von Wagner früher 5000 M. gefordert. Wagner fing wegen dieser Forderung einen Prozeß an, den er aber verlor, was Glasenapp mit den Worten begleitet: „Anders (als Wagner glaubte) entschied, in zwei Instanzen, die irdische (!) Gerechtigkeit deutscher Gerichte." — Jetzt kostet das Manuskript 20000 M.

— *Von den Theatern.* In *Berlin* besteht die Absicht, ein neues Opernhaus zu gründen. An der Spitze des Finanzkonsortiums steht Fedor Berg. Das neue Haus soll am Kurfürstendamm zu stehen kommen. Wie die Blätter melden, ist der Direktor des Prager deutschen Landestheaters, *Angelo Neumann*, als künstlerischer Leiter bereits gewonnen worden. Augenblicklich sei Neumann bemüht, seine Verbindlichkeiten in Prag zu lösen. — Berichte aus New York besagen, daß Direktor *Hammerstein* von der Manhattan-Oper des Wettlaufs mit den Milliardären der Metropolitan-Oper müde sei. Er macht Vermittlungsvorschläge, um den wütenden Konkurrenzkampf beider Häuser zu beenden. Nach einer anderen Meldung bestreitet die Metropolitan-Oper, daß sie die Absicht habe, sich mit der Manhattan-Oper zu verschmelzen.

— *Schumanniana.* Zum Robert Schumann-Fest in Zwickau, das im Juni dieses Jahres zur Feier von Schumanns hundertstem Geburtstag abgehalten wird, soll ein „Schumann-Museum" im Geburtshause des Komponisten eröffnet werden.

— *Kritik der Kritik.* Der Stadtkapellmeister *Schmidt* in *Zwickau*, dessen Leistungen wiederholt von der Zwickauer Presse einer sehr absprechenden Kritik unterzogen worden waren, hatte gebeten, die Konzerte der Stadtkapelle durch einen unparteiischen Sachverständigen prüfen zu lassen. Der Rat hatte beschlossen, diesem Gesuche zu entsprechen und den Musikschriftsteller *Smolian* in Leipzig gebeten, an einem, nur dem Ratsvorsitzenden bekannten Tage die Leistungen der Stadtkapelle zu prüfen. Smolian hat ein Gutachten abgegeben, von dem der Rat mit Befriedigung Kenntnis nahm und feststellte, daß der Stadtkapellmeister die ihm der Stadt gegenüber obliegenden Vertragspflichten voll erfüllt! — Und was sagen nun die Zwickauer Kritiker? Ein etwas verzwickter Fall!

— *Auch Caruso zieht nicht mehr!* Wie die Zeitungen melden, mehren sich in New York die Zeichen, daß man das Publikum mit Großen Opern-Vorstellungen bereits überfüttert hat. Ereignete es sich kürzlich doch, daß die Billettspekulanten sogar an Caruso-Abenden Geld verloren, und zwar viel Geld. Fünf-Dollar-Sitze wurden vor dem Metropolitan-Opernhause für 2½ Dollar ausgeboten! — Daß dies eben nur auf die wahnsinnigen Billettpreise, nicht etwa auf die Qualität eines Sängers wie Caruso zurückzuführen ist, versteht sich von selbst.

— *Denkmalspflege.* Dem großen Geigenbauer *Antonio Stradivari* soll in seiner Heimat *Cremona* ein Denkmal errichtet werden; zu diesem Zwecke hat, wie die Zeitungen melden, die Musikfirma Hill in London eine Sammlung eingeleitet.

— *Altenheim für Musiker.* In der von *Verdi* gestifteten Mailänder „Casa dei reposi dei musicisti" befinden sich zurzeit 47 Pensionäre, davon 14 Frauen.

— *Preisausschreiben.* Der „*Oberschlesische Arbeiter-Sängerbund*" veranstaltet ein Preisausschreiben. Der dem Bunde von Felix Dahn gewidmete „Sängerspruch" soll wirkungsvoll für vierstimmigen Männerchor gesetzt werden: „Hebt die Stimmen empor Und die Herzen im Chor; Heil geflügelter Klang, Heil du deutscher Gesang." Es werden drei Preise — 100 M., 60 M., 40 M. — ausgesetzt. Die Bewerbungen müssen in der üblichen Weise (Motto, verschlossenes Kuvert) bis spätestens 1. März an die Adresse des Bundesvorsitzenden, Hütteninspektor Rottmann in Schwientochlowitz O.-S., eingereicht werden.

— *Preisausschreiben.* Man schreibt uns: *Hrimaly*, Professor am Kaiserl. Konservatorium in Moskau, feiert demnächst sein vierzigjähriges Jubiläum als Leiter der Violinklasse und wird aus diesem Anlaß u. a. auch von dem bekannten Musikfreund und -Mäcen *D. F. Bjelaieff* in ebenso eigenartiger wie würdiger Weise geehrt werden. Bjelaieff hat nämlich zwei Prämien zu 1500 bezw. 1000 Rubel ausgesetzt und für diejenigen Violinisten bestimmt, die aus dem am 7. (20.) März 1910 im Konservatorium stattfindenden Preisspielen als Sieger hervorgehen werden. Zu dieser Konkurrenz werden nur Personen zugelassen, die jemals die Violinklasse des Moskauer Konservatoriums absolviert haben. Jeder Teilnehmer muß nach Wahl eines der Violinkonzerte folgender Autoren in extenso vortragen: Arensky, Bazini (Konzertstück D dur), Beethoven, Brahms, Bruch (g moll oder d moll), Wieniawsky (fis moll oder d moll), Vieuxtemps (4. oder 5.), Glazounoff, Goldmark, Joachim („Ungarisches Konzert"), Mendelssohn Paganini, Rubinstein, Saint-Saëns (h moll), Tschaikowsky, Spohr (8. oder 9.), Ernst (fis moll) und eine der sechs Bachschen Sonaten. Außerdem wird jedem Teilnehmer freigestellt, eine Virtuosenpiece nach eigener Wahl zu spielen. Das Preisrichterkollegium besteht aus mindestens acht namhaften Musikern, russischen sowohl wie ausländischen, die von dem den Vorsitz führenden Direktor des Konservatoriums berufen werden. Die Prämien werden durch geheime Abstimmung mit einer Zweidrittel-Stimmenmehrheit zuerkannt. — Diejenigen, die sich am Preisspielen beteiligen wollen, müssen an die Kanzlei des Moskauer Konservatoriums unter Beifügung ihrer Ausweispapiere einen schriftlichen Antrag richten.

— *Offene Stellen.* Da der kgl. Musikdirektor *Ludwig Schmutzler* nach 27jährigem erfolgreichen Wirken von der Leitung des Singkranzes Heilbronn zurücktritt, sucht der Verein auf 1. Oktober 1910 einen tüchtigen Dirigenten. Weiter ist die Stelle eines Klavierlehrers am Loewe-Konservatorium in Stettin frei (siehe Inserat).

* * *

Personalnachrichten.

— Dem langjährigen Musikdirektor und Lehrer am königl. bayer. Kadettenkorps *Friedrich Feyertag* in München ist in Anbetracht seiner ersprießlichen pädagogischen Tätigkeit das Verdienstkreuz des Ordens vom heil. Michael verliehen worden.

— Direktor *Hubert Reusch* in Bremen hat aus persönlichen Gründen die Leitung des Stadttheaters niedergelegt. Zu seinem Nachfolger mit Beginn der nächsten Spielzeit ist Hofrat *Julius Otto*, Elberfeld, ernannt worden. Bis zum Schluß der laufenden Spielzeit führen Oberregisseur Burchard und Kapellmeister Pollak die künstlerische Verwaltung. *J. B.*

— *Franz v. Egenieff* von der Komischen Oper in Berlin ist von der königl. Generalintendanz zu Berlin vom Herbst dieses Jahres ab an die Hofoper verpflichtet worden.

— Der jugendliche Heldentenor des herzoglichen Hoftheaters zu Altenburg *Dirk van Eyken* ist nach erfolgreichem Wirken dort wieder engagiert worden.

— Ein neuer Heldentenor, der Dresdner Volksschullehrer *Papsdorf*, ist nach großem Erfolg als Tannhäuser vom Altenburger Hoftheater engagiert worden.

— In München hat die bekannte Kunstfreundin Frau *Marie Barlow* ihren 70. Geburtstag gefeiert. Der Prinzregent ehrte sie durch Ueberreichung seiner Porträtmedaille und ein Handschreiben. Weiter ergingen Glückwunschschreiben des Kultus- und Justizministeriums; Oberbürgermeister Dr. v. Borscht überbrachte persönlich die Glückwünsche der Stadt. Das „Konzertvereinsorchester" brachte unter Leitung seines Direktors *Ferdinand Loewe* aus Wien im Wintergarten der Jubilarin ein Ständchen. Frau Barlow stiftete dem Konzertverein einen Betrag von 25000 M. zum Pensionsfonds des Orchesters.

— Der Pianist, Musikpädagoge und Komponist Professor *Xaver Scharwenka* hat seinen 60. Geburtstag gefeiert. Am bekanntesten ist sein Name durch das vor 29 Jahren von ihm begründete Konservatorium geworden, das später mit dem Klindworthschen vereinigt wurde. Scharwenka, der in Samter geboren ist, war in Berlin Schüler Kullaks im Klavierspiel und schon mit 18 Jahren Lehrer in dessen „Akademie der Tonkunst".

— Der Wiener Kritiker und Musikschriftsteller *Max Kalbeck* hat am 4. Januar seinen 60. Geburtstag begangen.

— Wie uns berichtigend aus *Altenburg* mitgeteilt wird, ist der Grazer Kapellmeister *Rudolf Groß* nicht mit dem Titel Hofoperndirektor, sondern als Hofkapellmeister verpflichtet worden.

— In Leipzig ist im Dezember im 65. Lebensjahre *Richard Linnemann* sen., früherer Inhaber der C. F. W. Siegelschen Musikalienhandlung, gestorben. Herr Linnemann sen. war lange Zeit Vorsitzender des Vereins Deutscher Musikalienhändler und hat sich als solcher um den deutschen Musikalienhandel verdient gemacht.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 5. Januar, Ausgabe dieses Heftes am 20. Januar, des nächsten Heftes am 3. Februar.

Lieder und Gesänge mit Klavier.

Unter der Menge neu erschienener Lieder und Gesänge heben immer wieder zwei Richtungen sich scharf voneinander ab: die *Liedform* und die *Deklamationsmusik*. Während bei der ersten das lyrische Element im Vordergrund steht, liegt bei der zweiten der Schwerpunkt in der instrumentalen Begleitung und erscheint das Ganze mehr als musikalische Illustration des Dichterworts. Daß es verfehlt wäre, die letztere Gattung als die alleinfortschrittliche, moderne, die erstere als die veraltete und rückständige zu betrachten, beweist die große Zahl noch heute immer wieder neuauftauchender Lieder der ersten Gattung, die, wenn sie von Lebenswärme, wahrer, gesunder Stimmung und Inspiration zeugen, auch die volle Lebensberechtigung besitzen. Wie oft liegt in einem einfachen Lied mehr Musik als in der kunstreichsten Wiedergabe und Ausschöpfung des Gedichts bis in sein kleinstes Detail durch die Deklamationsmusik!

Heinrich van Eyken. Lieder und Gesänge op. 33. 1. Jugend (1 M.); 2. Ueber Land (1 M.); 3. Mutter (M. 1.20). Ferner: Zwei geistliche Lieder für eine Singstimme und Orgel oder Klavier. 1. Aus der Tiefe rufe ich (M. 1.50); 2. Recordare Jesu pie (M. 1.20). Verlag von *C. Leuckart* in *Leipzig*. Diese sangbaren Lieder, schlicht und herzlich mit ihrer feinen, nicht aufdringlichen, aber harmonisch wirksamen Klavierbegleitung zeugen von edlem Geschmack und gründlicher Durchbildung. Durch die zwei geistlichen Lieder beweist der Komponist, daß er auch für religiöse Texte den schönen würdigen Ausdruck zu finden weiß.

E. Lebegott. Juvenilia. Sei Canti: 1. passa la nave mia (M. 1.25); 2. amore medioevale (M. 1.25); 3. tu sei come un prezioso (M. —.75); 4. la tua beltà (1 M.); 5. amo (M. —.75); 6. vaese a primiera pomba (1 M.). Deutsche Uebersetzung von Gustavo Macchi. Verlag von *Carisch* & *Jänichen, Leipzig.* Wohllaut, Anmut und Innigkeit sind die liebenswürdigen Eigenschaften dieser 6 Gesänge, von denen besonders No. 1 „Es geht mein Schiff auf wild bewegten Wogen“ mit der eigenartig wirkenden, stimmungsvollen Begleitung und No. 4 „Von deiner Schönheit singt der Frühling“ mit seinem zarten Empfindungsausdruck in Melodie und Harmonie (man beachte die schöne Gegenbewegung im Klavier gleich zu Anfang) hervorgehoben sein soll. Auch die andern Gesänge weisen feine Arbeit auf und alles gibt sich ungesucht.

Othmar Schöck. Acht Lieder op. 17. 1. Im Sommer (für hohe Stimme; 1 M.). 2. Im Herbste (für mittlere Stimme; M. —.80). 3. Der Kirchhof im Frühling (M. 1.20). 4. Peregrina II (M. 1.50). 5. Gekommen ist der Maie (für Alt oder Baß; 1 M.). 6. Auf einer Burg (für Alt oder Baß; 1 M.). 7. Erinnerung (für hohe Stimme; M. 1.50). 8. Der frohe Wandersmann (für hohe Stimme; M. 1.50). Verlag von *Gebr. Hug* & *Co.* in *Leipzig* und *Zürich.* Diese Lieder verdienen gesungen zu werden. Sie geben sich in der Textbehandlung, in der Melodie, wie in der den Gesang glücklich unterstützenden schlichten Klavierbegleitung als die Produkte eines feingebildeten, echt musikalischen Tonkünstlers, dem man gerne sein Ohr leiht. Für das Ruhigernste, Schaurige oder Leidenschaftliche, wie für das Heitere findet er gleich treffenden Ausdruck. Eine wahrhaft kindliche Fröhlichkeit atmet „Der frohe Wandersmann“. Dr. *A. Schütz.*

* * *

Die Werke Adolf Jensens, eine der poetischsten Individualitäten auf dem Gebiete der Liederkomposition und des lyrischen Klaviersatzes sind mit 1. Januar 1910 Gemeingut des Volkes geworden. Zwei anerkannte Firmen haben pünktlich am Tage des Freiwerdens billige Ausgaben besorgt. Die *Universal-Edition* veröffentlicht eine reiche Auswahl von Jensens Werken, die alles, was von dem Schaffen des Komponisten als unvergänglich der Nachwelt überliefert zu werden verdient, in der Revision von Wilhelm Kienzl enthält. Die Ausgabe umfaßt 15 Bände Klaviermusik zu 2 Händen, 7 Bände für Klavier zu 4 Händen und 5 Bände Lieder. Ein Medaillon-Porträt Jensens ziert jeden Band. Weiter tritt *Breitkopf* & *Härtel* mit einer Volksausgabe auf den Plan, die die besten Kompositionen Jensens für Klavier und Gesang bietet. Auch diese Ausgabe hat Wilhelm Kienzl herausgegeben.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 8 bringt diesmal ein Trio für Violine, Violoncell und Klavier. Unsere Geiger und Cellisten sind im vorigen Quartal leider etwas stiefmütterlich behandelt worden, dafür hoffen wir sie aber der Qualität nach durch diesen schönen, echten *Mozart* zu entschädigen. Das Andante aus der 4händigen D dur-Sonate ist ja außerdem für den Gesang der Streicher wie geschaffen, Kammermusiker *W. Abert* in Stuttgart hat ihm mit bewährter Hand das rechte Gewand in seiner Bearbeitung anzulegen gewußt.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

K. F. Wir finden zunächst den Preis sehr hoch. Sie müssen beinahe 50 M. für die Lieferungen bezahlen? Dafür bekämen Sie von jeder Disziplin eines der anerkannten Werke, was wir für besser halten. Nun, wenn die Schule gut ist, so wäre der Preis ja schließlich nicht so ins Gewicht fallend. Im großen und ganzen sagen wir immer wieder: ohne Lehrer oder ohne Anleitung, durch eine Lehrkraft (brieflich etc.) werden es die meisten Schüler nicht zu weit bringen. Louis-Thuille: Harmonielehre, Schülerausgabe.

Erika. Sie irren sich, Sie haben nicht genau das Obenstehende gelesen: man darf eben nicht anonym schreiben. Da ist nun wieder guter Rat teuer. Die Frage ist ja gerade die schwierigste in unserer Zeit. Wie verwerte ich als Künstlerin meine Kenntnisse am vorteilhaftesten und praktischsten? Sie sind Sängerin und sitzen in einem kleinen Orte? Sie wollen sich als Gesanglehrerin irgendwo niederlassen? Das wollen viele. Beide Wege, Konzertdirektion wie direkte Verbindung mit Gesangvereinen können zum Ziel führen. Vor allem müßten Sie erst zeigen, was Sie können. Kritiken einsenden. Der Weg ist mühsam und schwierig, es gibt aber keinen andern. Sie werden auch Geduld haben müssen. Wie kommt es übrigens, daß Sie als konservatoristisch ausgebildete Sängerin in Berufssachen so unerfahren sind? Wir würden Ihnen raten, dem „Verband deutscher Musiklehrerinnen" in Berlin W, Potsdamerstr. 124, beizutreten, über den Sie in Heft 1 und 2 dieses Jahrgangs unter dem Titel „Standesbestrebungen der deutschen Musiklehrerinnen" Näheres finden.

R. O. Wir nennen Ihnen ebenfalls den Verband deutscher Musiklehrerinnen in Berlin W, Potsdamerstr. 124. — Wegen der Frage, wie man nebeneinander liegende Stimmen für Musikunterrichtszwecke schalldicht machen könne, wenden Sie sich an einen Fachmann. Vielleicht gibt Ihnen Herr Th. Faißt, diplomierter Ingenieur in Dresden A 16, Charlottenstr. 9 II, Auskunft. Uns fehlt für die erschöpfende Antwort die nötige Erfahrung, wenn wir Ihnen auch einiges Allgemeine, wie doppelte Türen mit Polsterung nennen könnten.

P. R. Wir danken verbindlich für Ihre Anregung und werden Sie berücksichtigen.

R. H. Alle Tempi können wir Ihnen hier nicht angeben. Im übrigen muß jeder Musikalische wissen, in welchem Tempo er einen Walzer oder einen Marsch im allgemeinen zu nehmen hat. Natürlich gibt es auch hier Unterschiede. Die Märsche von Sousa z. B. sind rascher als die aus der Friedericianischen Zeit. Gavotte: nach Mälzels Metronom etwa 66 die Halben, nach Schütz' Tabelle 20.

Lehrer B. Wir gratulieren zur erfolgreichen Quintenjagd, können Ihnen aber bezüglich der Scheußlichkeit nicht beistimmen. Glauben Sie sich „wirklich" in die Zeit Hucbalds versetzt?

E. R., R. Wir bitten um Ihre Adresse.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

Andante aus der 4hdg. Sonate in D-dur von Mozart.

Für Trio bearbeitet von
W. ABERT.




e)
f)
g)
h)
e wie a)
f)
g)
h)


p
p
pp
p
pp sempre legato
f
f
mf


f
f
f
p
p
p
p
f
f
pp
pp
pp

Andante aus der 4hdg. Sonate in D-dur von Mozart.

Für Trio bearbeitet von
W. ABERT.




e)
f)
g)
h)
e wie a)
f)
g)
h)


p
pp
p
pp sempre legato
f
mf



f
f
f
p
p
p
f
f
pp
pp
pp

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1910 Heft 9

Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Inhalt:

Von deutscher Opernkultur.

II.

Shakespeare und Berlioz in Monte Carlo. — Kunst und Volk.

NON olet. — Der Musiker darf Monte Carlo nicht über die Achsel ansehen. Im dortigen, dem „Casino" eingegliederten Theater- und Konzertsaal ist der Sache des Fortschritts mancher Dienst geleistet worden — nicht nur auf dem Gebiet der französischen Tonkunst. Die während des Winters dort regelmäßig veranstalteten „Concerts classiques" brachten erstmalig Werke von Debussy und Dukas zu Gehör; ebenso haben sie früher für die jungrussischen Programmatiker und auch für Richard Strauß geworben, als die großen Pariser Konzertinstitute. Insgleichen findet die seit kurzer Zeit sich schüchtern an das Licht wagende neuitalienische Symphonik dort verständnisvolle Pflege. Und die Tatsache läßt sich nicht ableugnen, daß die Szene von Monte Carlo als die erste zusammenhängende Aufführungen vom „Ring des Nibelungen" in französischer Sprache bot. Kein Jahr vergeht, ohne daß auf ihr interessante Versuche angestellt werden. Hier wurde die „Damnation de Faust" auf die Bühne verpflanzt: ein Experiment, das mißlingen mußte, das uns jedoch die zwiespältige Natur, die ruhelos vom Konzertpodium zum Drama hin und zurück flatternde Phantasie eines Berlioz besser enthüllte, als alle ästhetisch-kritischen Untersuchungen.

Dieser Tage schickte man sich zu einem neuen Wagnis an. Verheißen wurde nichts Geringeres als eine Darstellung von Shakespeares „Romeo und Julie" durch die Elitekünstler der „Comédie-Française", der ersten Bühne Frankreichs, mit musikalischer Beigabe der gleichnamigen Berliozischen Tonschöpfung, deren Sätze zwischen den einzelnen Akten und Szenen erklangen, dazu auch — fragmentweise — zur melodramatischen Untermalung einzelner Stellen verwendet wurden: so beim ersten Auftreten des Helden, weiterhin gegen den Schluß der zweiten Liebesszene, und im „Finale" des fünften Aktes, wenn Romeo sich über die scheintote Julia beugt. Auch dieses Experiment schlug im Ganzen fehl, mußte fehlschlagen. Weil die Tragödie des übergewaltigen und doch wieder so unsäglich zarten Briten derart von innerer Musik überquillt, daß man selbst das Hineinreden eines Meisters wie Hector Berlioz als störend und anmaßlich empfindet. Weil ferner Shakespeare und Berlioz entgegengesetzte Temperamente sind: auch im Revolutionär Berlioz steckt ein Stück Formalist und Akademiker — wie in jedem Franzosen. Weil die Partitur des Tonsetzers anderseits viel zu viel latentes Theater enthält, um es nicht beispielsweise als überflüssige, abschwächende Wiederholung erscheinen zu lassen, wenn zuerst Mercutio seine Erzählung von der Fee Mab spricht und hinterher in einem Zwischenakt die musikalische Umschreibung dieser wundervollsten aller Improvisationen gegeben wird. Weil endlich das Einschieben ausgedehnter Musiksätze den Regisseur dazu zwingt, ein Majestätsverbrechen zu begehen, nämlich am Drama frech herumzustreichen — wenn anders er die Aufführung nicht bis zum grauenden Morgen ausdehnen will.

Was zudem noch Monsieur Georges Lefèvre, der französische Bearbeiter, dem Hohelied der Liebe durch unglaublich unverschämte Aenderung der Szenenführung, der Motivierung, der Charakteristik anzutun sich erdreistete, das spottet jeder Beschreibung. Frankreich und seine erste Bühne stehen heute Shakespeare kaum anders gegenüber als zu der Zeit, da Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie die gallischen Verschlimmbesserer des Meisters aller Meister vor die Klinge nahm. Das bewies auch die geschwollene Deklamation, der unausstehlich aufgetriebene, ganz auf den Alexandriner Racines und Corneilles gestimmte Singsang der Schauspieler. Hat man im Bereich der „Comédie-Française" so gar nichts von der Wendung zum Einfachen, Natürlichen hin erfahren, die der Vortragsstil bei den germanischen Barbaren nun bereits seit geraumer Zeit genommen hat?

Trotz all dieser Unerquicklichkeiten blieb der Abend nicht ohne ansehnlichen positiven Gewinn. Denn er lieferte wiederum unumstößliche Beweise dafür, um wie viel eindringlicher die Ausführung großer symphonischer, insonderheit der „programmatischen Richtung" angehörender Werke wirkt, wenn sie bei verdecktem Orchester stattfindet. Der Stimmungszauber verstärkt sich unglaublich. Dazu wird — besonders wenn man, wie es auch in Monte Carlo geschah — den Zuschauerraum verdunkelt — alles Komplizierte, Verschlungene sogar vom Laien erheblich leichter aufgenommen. Für den Musiker wiederum macht sich das Brüchige, Schadhafte im Aufbau und Organismus der Stücke weniger fühlbar; die rezitativischen Phrasen treten in stärkerem Relief heraus, reden eindringlicher. Was Felix Mottl letzten Sommer auf diese Art im Münchner Prinzregenten-Theater für die „Symphonie phantastique" dargelegt hatte, das erzielte der verdienstvolle, als Interpret französischer Musik sehr schätzbare Léon Jéhin jetzt für die Hauptpartien der „Roméo et Juliette" zugeeigneten Komposition. Die Instrumentalisten von Monte Carlo ließen keinen Wunsch unerfüllt. Technisch ausgezeichnet geschult — man wirbt nur, gegen hohes Gehalt, die besten verfügbaren Kräfte an — versagen sie zumeist beim Vor-

trage deutscher Musik, sind aber, in der Delikatesse der Ton- und Farbengebung wie der Deklamation, schier unübertreffliche Berlioz-Interpreten. Die Anlage des Orchesterraumes entspricht im Großen und Ganzen der des Bayreuther Festspielhauses und des Prinzregenten-Theaters: drei gegen die Szene hin abfallende Terrassen, von denen ein Teil der — breitesten — zweiten und die dritte unter dem vorspringenden, hohlen Bühnenboden liegen. Bemerkenswerterweise sitzen Hornisten und Trompeter hier auf der obersten, also dicht am vorderen Schallschirm, der den Gesamtton zusammenzuhalten hilft und das Orchester für das Publikum unsichtbar macht. Hierdurch bleibt dem Blech ein Glanz gewahrt, der ihm im Bayreuther und Münchner Hause abgeht. Nur die Tuben werden — bei der Wiedergabe der Wagnerischen Tetralogie — in die unterste Etage verwiesen.

Der Zuschauerraum ist ganz im amphitheatralischen Charakter ausgestaltet. In Stockwerkhöhe befinden sich nur fünf, im architektonischen Bilde vollständig zurücktretende Rücklogen, deren Benutzung dem „Landesherrn" vorbehalten bleibt. Die protzenhaft überladene Dekoration verschwindet, sobald mit dem Beginn der Musik oder der Handlung die Beleuchtung des Zuschauerraumes abgestellt wird. Auch während der „Concerts classiques" herrscht ein wohltätig dämmeriges Licht, was die Mondainen von Monte Carlo geruhig mit in den Kauf nehmen. Eine Art Ergänzung zu diesem Saal bildet ein kleinerer, in das sogenannte, dem Casino gegenüberliegende „Palais des beaux arts" eingebauter, in dem Lustspiele und Vaudevilles zur Darstellung gelangen. Er entspricht in Form und Ausstattung ungefähr dem der Kammerspiele Max Reinhardts, ist aber um ein halb Dutzend Jahre früher geschaffen worden.

Berlin und Wien haben noch kein Opernhaus, in dem ein vollkommen verdecktes Orchester tätig ist, das an Fülle und Glanz der Klangentwicklung gegen kein „offenes" zurücksteht, jedem offenen aber durch die harmonische Verschmelzung aller Klangfarben überlegen ist. Haben noch kein Opernhaus, in dem jeder Zuschauer, ohne bei ungeeignet hoher oder seitlicher Postierung sich den Hals verrenken und verzerrte szenische Perspektiven in den Kauf nehmen zu müssen, das gesamte Bühnenbild seinem richtigen Aufbau, seiner richtigen Beleuchtung gemäß übersehen kann. Berlin und Wien sind also nicht nur München, sondern auch Monte Carlo gegenüber ins Hintertreffen geraten. Man halte mir nicht entgegen, daß die Bühne der Spiel- und Piratenbank eine Luxusschöpfung ist! Und man komme mir nicht mit dem Einwand, Leute, die für einen Theaterplatz nur zwei Mark oder noch weniger ausgeben könnten, hätten eben mit einem Bruchstück einer künstlerischen Leistung vorlieb zu nehmen. Glücklicherweise brauche ich mit solchen nicht zu rechten, die jetzt noch die Ansicht vertreten, ein Monarch sei auf die Abschichtung der Bürger nach erster, zweiter und dritter Klasse angewiesen. Doch den, der mir einreden will, daß man zur Audienz bei Shakespeare, Beethoven und Wagner nur nach Rangunterschieden zugelassen werden dürfe, den heiße ich schlechtweg einen Esel.

Wir werden konsequent sein müssen. Entweder wir schließen die Museen für das Volk — Volk im Sinne der Geheimräte verstanden. Oder wir erklären von Vernunfts und Rechts wegen, daß die Werke der großen Dramatiker und Tondichter ebensosehr zum allgemeinen, für geistig Aufstrebende unentbehrlichen Bildungsschatze gehören wie die der bedeutenden Malerei, Skulptur und Baukunst. Dann werden der Staat und die Städte sich der Pflicht nicht entziehen können, auch den von der launischen und meist ungerechten Dame Fortuna nicht Begünstigten einen ungeschmälerten, vollgiltigen Anteil an jenem Nationalgut zu vermitteln.

* * *

Zweifellos werden unterschiedentliche deutsche Kapellmeister, denen diese Betrachtungen zu Gesicht kommen, das Experiment, Shakespeare und Berlioz zu verkoppeln, mit Vergnügen wiederholen. Weil es unsinnig ist, und weil man doch die Franzosen gar so gern nachahmt. Anderen wird es erinnerungsweise durch den Kopf gehen, daß ja auch Gounod ein Werk mit dem Titel „Roméo et Juliette" geschrieben hat. Wie wär's damit, diesen argen Schmarren wieder in den Spielplan unserer Bühnen aufzunehmen? Er ist „leicht einzustudieren", würde dazu beitragen, den Geschmack der Abonnenten noch mehr zu veräußerlichen, und der Leitung zu einem billigen Vorwand verhelfen, einen deutschen Tonsetzer von Begabung und ernstem Wollen eine Weile länger im Vorzimmer warten zu lassen. Will man einen noch ärgeren Schmarren, so stehen Bellinis „Montecchi und Capuletti" zur Verfügung. Da in dieser Oper Frau Johanna Jachmann-Wagner einst große Triumphe feierte, findet sich dann wohl auch ein braver Zeilenhäufer, der uns haarklein beweist, „mit der Wiederaufnahme dieser Oper sei eine Pietätspflicht gegen den Meister von Bayreuth erfüllt."

Nichtdestoweniger rechne ich auf einen, der, indem er Shakespeare ehrerbietig ausweicht, die lebensprühende Berliozische Partitur so, wie sie geschrieben, also in ihrer Vollständigkeit wieder einmal zur Wiedergabe bringt. Aber mit verdecktem Orchester und unsichtbaren Chören. Als „ideelle Handlung." —

Paul Marsop.

Praktische Kompositionslehre.

Von Dr. RODERICH v. MOJSISOVICS.

(Fortsetzung.)

§ 9. *Der vierstimmige Satz. Seine praktische Verwendung.* Wir haben bisher alle Beispiele im vierstimmigen Satze gearbeitet, ohne uns eigentlich gefragt zu haben, warum wir gerade vierstimmig und nicht etwa dreistimmig arbeiten. Der *theoretische* Grund dafür liegt im folgenden: daß *jeder* selbständige Akkord *vierstimmig* dargestellt werden kann (die Versuche mancher neuerer Theoretiker im Satze mit nicht real bestimmten Stimmen neue Klänge zu konstruieren, sind so dilettantisch, daß dies wohl nur konstatiert zu werden braucht), jedoch *nicht* dreistimmig. Der *praktische* Grund liegt in den vier Hauptgattungen der menschlichen Stimme (Sopran, Alt, Tenor und Baß), denen analog die vier Instrumente des Streichquartetts (1., 2. Violine, Bratsche, Violoncello) als die monumentalen Grundlagen der Instrumentalmusik anzusehen sind. Der vollstimmigste Orchestersatz läßt sich auf ein Gerippe von vier Stimmen reduzieren — daß er dabei oft an Farbe einbüßen mag, kann ja nicht geleugnet werden —, aber seine Grundlage ist und bleibt die Vierstimmigkeit. Gerade der Anfänger nehme sich vor allem die Werke Bachs, Haydns, Mozarts, Beethovens und Wagners zum Muster und sehe sich hier die Grundfesten der Vierstimmigkeit in Chor- und Streichquartettsätzen und im Orchester an. Es kommt nicht auf die Anzahl der Stimmen, nicht auf das „Massenaufgebot" von solchen an, sondern darauf, daß man die möglichste Freiheit in der gleichzeitigen Bewegung der Stimmen, die vollste Unabhängigkeit in ihren Führungen erreicht, dann kann man mit wenig Mitteln — vier realen Stimmen — ganz überraschende Wirkungen erzielen.

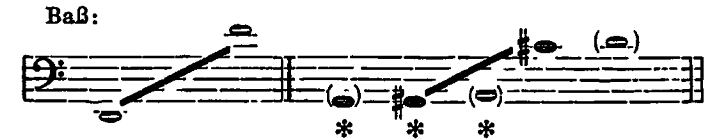
So bildet also die Vierstimmigkeit die allgemeine Grundlage; aber auch in den verschiedenen Einzelgebieten der Kompositionstechnik spielt sie eine große Rolle. Ich erinnere an das Quartett der Hörner im Orchester, an die Quartette für Männer- und Frauenstimmen, die als selbständige Klanggruppen in Betracht kommen. Nun noch einige Bemerkungen über die hauptsächlichsten Satztechniken.

§ 10. *Der Satz für Chor.* Hier wird der Umfang der menschlichen Stimme zu berücksichtigen sein. Junge

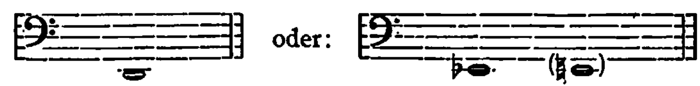
Komponisten machen stets den Fehler, bei den harmlosesten Texten eine Höhe der Tenor- und Sopranpartien zu verlangen, die nur im größten Affekte oder bei Massenbesetzung berechtigt ist und „klingen“ kann. Das gleiche gilt von der Tiefe der Bässe. Man hat ja meistens Dilettanten vor sich, deren Stimmen, auch wenn sie gut sind, unausgebildet sind und wegen ungeschickter Atemtechnik und falschem, krampfhaftem Ansatze lange nicht so viel „hergeben“ können, als ausgebildete Stimmen von Solisten. Dies halte man sich stets vor Augen. Ich gebe im folgenden den Umfang für Chorsatz an und bezeichne mit Sternchen die Grenzen, die leicht von jedem stimmbegabten Dilettanten erklommen werden. Der Umfang ist ein viel geringerer, als er in den Kompositionslehren gemeiniglich angegeben wird, aber will man auf Klangschönheit sehen, will man das kreischende Schreien vermeiden, tut man gut — wenn man nicht außergewöhnliche Probleme sich stellt — sich daran zu halten.



sind im Durchschnitt schlechthin erreichbar, wenn man auf Klangschönheit verzichtet.



Diese Beschränkungen erklären sich daraus — da die Zahl der Mezzosoprane überwiegt —, daß wirkliche Altstimmen mit dem dieser Stimme eigenen Klangtimbre relativ seltener als wirkliche Sopranstimmen sind, daß ferner bei den Männern die Baritonstimmen vorherrschen: höhere Baritone singen Tenor, tiefere Baß, so kommt es, daß der fundamentale Klang profunder Bässe selbst großen Gesangvereinen abgeht. Ein bis zwei „glückliche Besitzer“ eines



machen nicht den Mangel wirklicher Bässe wett. Und der Baritonstimme wird selbst das oft sauer.

Ferner kommt viel darauf an, wie man die Stimmen gruppiert. Im gemischten Chore sollen die einzelnen Stimmen nicht über eine Dezime als Maximum entfernt sein, im Satz für Männerchor, aber noch mehr in dem für Frauenchor empfiehlt es sich, die Stimmen in tiefer Lage nicht zu nahe aneinander zu führen, wogegen diese Schreibart bei hoher Lage meist zu empfehlen ist.

Musterbeispiele guter Satztechnik findet man u. v. a.:

a) für gemischten Chor in Franz Wüllner, Chorübungen der Münchner Musikschule III. Band (Partitur); hier empfiehlt es sich auch sehr die ersten 12 (von Wüllner komponierten) Nummern einer eingehenden Durchsicht zu würdigen. Besonders No. 12 ist ein ausgezeichnetes Beispiel, wie man bei moderner Harmonik gut klingend schreibt. — Auf die J. S. Bachschen Choräle sei besonders verwiesen, wie auf die altitalienischen Stücke. Ferner: Motetten J. S. Bachs und geistliche und weltliche Chöre von Mendelssohn, Hauptmann, Schumann und Brahms;

b) für Männerchor: Schubert, Schumann (Ritornell, Freiheitslied, Träumende See), Mendelssohn, Plüddemann, Thuille, Hegar;

c) für Frauenchor: Schubert, Brahms.

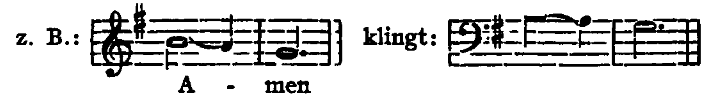
Noch seien einige Chöre mit Begleitung genannt: W. A. Mozart „Ave verum“ (Gemischter Chor, Streichorchester und Orgel), Schubert „Dörfchen“ (Männerchor mit Klavier), Schumann „Nänie“ (Frauenchor und Klavier).

Nun ein Wort über die Textbehandlung. Im Anfange schreibe man überhaupt lieber ohne Text, einfache Kompositionsstudien, doch tut man gut, sich irgend eine Stimmung (z. B. Jagdlied, Reiterlied) vorzustellen. Hat man aber einige Gewandtheit erlangt, so nehme man einfachere Texte; hiebei hüte man sich aber vor Geschmacklosigkeiten wie z. B. ein Wiegenlied für „Männerchor“ zu komponieren, oder rein subjektiv im Ich-Tone gehaltene Lieder für Chor zu setzen. Gute, d. h. natürliche, sinngemäße Deklamation, Vermeidung von zwecklosen Wortwiederholungen (auch die Mittelstimmen und die Baßstimme sollen nicht zu sinnlosem Wortgeplärr verurteilt werden!), Vermeidung der Figuration auf ungünstigen Vokalen[1] (besonders das i ist hier gefährlich), seien hier die Hauptleitsätze. Betreffs der Notierung verweise ich auf die Anmerkung.[2]

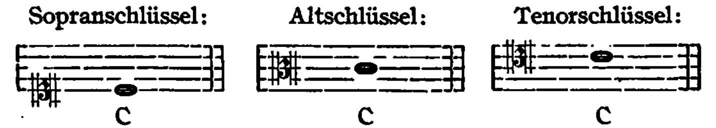
§ 11. *Der Satz für Klavier.* Ganz andere Gesichtspunkte leiten uns hier. War im Chorsatz der Stimmumfang Anlaß zur Beschränkung, so ist hier auf die Spannfähigkeit der Hand Rücksicht zu nehmen. Ueberdies werden im Klaviersatze Stimmenverdopplungen, um Klangfülle zu erreichen, oft statthaben und ist daher der Satz von 4 selbständigen Stimmen oft — scheinbar — durchbrochen. Was nun die Verdopplungen anlangt, so lassen sich darüber schwer allgemein gültige Regeln

[1] Am leichtesten wird O und A, etwas schwerer E, noch schwerer U und am schwersten I deutlich und rein gebracht.

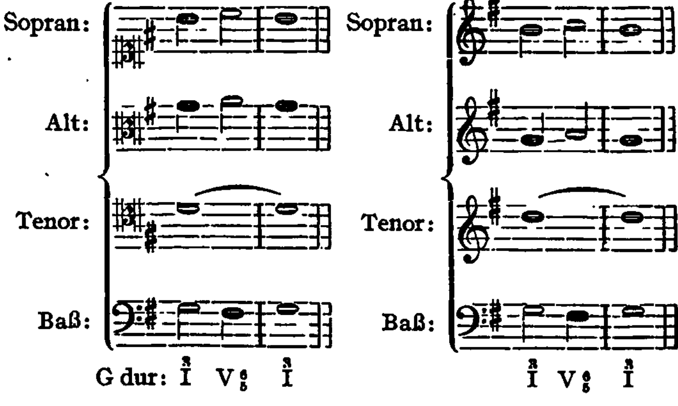
[2] *Anmerkung:* Man notiert Sopran, Alt und Tenor heute meist im Violinschlüssel; hierbei wird der Tenor eine Oktave höher geschrieben, als er klingt:



Für diese drei Stimmen existieren aber eigene Schlüssel, deren Kenntnis sehr zu empfehlen ist. Alle drei heißen C-Schlüssel, da die Linie, auf der sie stehen, C heißt:



Bei partiturmäßiger Notierung kann man nun sowohl den einfachen Violin- als auch die C-Schlüssel verwenden. Folgende Akkordfolge vergleiche man in beiden Notierungen:



Die Verwendung der alten Schlüssel hat vor allem auch den Vorteil, daß man sofort erinnert wird, wenn man für eine Stimme zu hoch oder zu tief schreibt.

aufstellen. Das von Vielen als unbedingt gültig bezeichnete Verbot der Verdopplung der großen (sog. Dur-) Terz, das besonders in tiefer Lage in sehr vielen Fällen berechtigt sein wird, kann auch mißachtet werden und dann eigenartige Wirkungen hervorbringen, wie dies Mozart an vielen Stellen beweist. Viele streng vierstimmig gehaltene Klavierstücke bringen am Schlusse Verdopplungen, was meist von guter Wirkung ist. Gibt man einer Hand, z. B. der rechten, eine melodieführende Stimme, so hat die linke die drei Begleitstimmen zu übernehmen. In puncto Begleitungsfiguren hüte man sich vor den abgebrauchten Akkordzerlegungen in Achteln, Triolen und Sechzehnteln, z. B.:



ihre Wirkungsfähigkeit ist heute so gut wie erschöpft. Hingegen trachte man eher der Baßstimme eine kleine, selbständige Führung zu geben, wie überhaupt die Baßstimme nicht lediglich Akkordgrundlage sein soll. Der Effekt des Arpeggierens bei schwer zu greifenden Akkorden, z. B.:



verliert sehr schnell an Wirksamkeit (offenbar weil dem Klange die volle Kraft mangelt), und daher wende man ihn nur ausnahmsweise an.

Daß unsere Pedalbezeichnung (𝔓𝔢𝔡. *) sehr umständlich ist, wurde schon oft betont; eine viel einfachere Bezeichnung schlug vor Jahren *Johann Buwa* in Graz vor, indem er einfach einen dicken Querstrich ━━ unter die betreffende Stelle setzte; es hat sich aber diese vereinfachte Schreibart nicht durchgesetzt.

An Musterbeispielen braucht man nur auf die Meister der Klavierkomposition zu verweisen. Der Anfänger jedoch findet sich in einfacheren Sachen leichter zurecht; ich gebe daher einige Stücke an, die auf der strengen Vierstimmigkeit beruhen: L. v. Beethoven: Bagatellen op. 33 No. 4 A dur, Präludium op. 39 No. 2 C dur (zeigt vorübergehende Verdoppelungen: Takt 21, 27; ferner eine sehr wirkungsvolle Verdoppelung im Schlusse [die letzten 3 Takte]), Bagatellen op. 119 No. 7 C dur, No. 8 C dur (ausgezeichnet durch die Durchsichtigkeit frei polyphoner Satzweise), ferner Beethoven, Andante F dur. Hier zeigen u. a. die ersten 8 Takte sehr deutlich, wo eine Verdoppelung einzutreten hat und wo nicht.

Aufgabe. Man suche in Klavierstücken vorkommende Verdoppelungen auf und schreibe die Stellen mit Hinweglassung der verdoppelnden Noten nieder: man erhält so das harmonische Gerippe. Z. B. *Beethoven*, Polonaise op. 89 Takt 18 ff. lautet im Original:



Das harmonische Gerippe hierzu wäre etwa folgendes:



Erklärung: Dem Sekundakkorde C D Fis A folgt regelrecht die Tonika (hier mit verdoppelter [großer] Terz H), dieser der Sekundakkord H C E G, dem wieder der zugehörige Sextakkord A C F Gefolgschaft leistet. Das gleiche Manöver zeigt die 3. Akkordgruppe dieser Sequenz.

(Fortsetzung folgt.)

Winke für den Geigenkauf.

Von EUGEN HONOLD (Düsseldorf).

Es ist ein eigen Ding um den Geigenkauf. Nach dem Urteil von Sachkennern und dem übereinstimmenden Gutachten aller Reingefallenen — und das sind doch Leute, die es wissen müssen — käme der Geigenhandel noch vor dem Pferdehandel. In der Tat sind die Gefahren des Uebervorteiltwerdens beim Kauf besserer Instrumente — vom Umsatz von Fabrikware ist in diesen Zeilen nicht die Rede — nicht zu gering. Ganz so schlimm aber, wie man nach obigem Ausspruch vermuten könnte, steht es nun wohl doch nicht.

In Nachstehendem wollen wir dem kaufenden Publikum einige Fingerzeige geben. Ich betone, daß ich mich vorzugsweise an den Laien wende. Der erfahrene Kenner der einschlägigen Verhältnisse erfährt kaum etwas Neues.

Zunächst sei konstatiert, daß es gerade unter den Laien — unter den durch keinerlei Sachkenntnis Getrübten, meine ich — Leute gibt, die den geriebensten Händler an Lust zum Uebervorteilen weit übertreffen. Das sind jene Phantasten, die das Unmögliche verlangen. Gewöhnlich sind diese vom Geigenkoller Befallenen auch unheilbar. Wenn man 400 oder 500 M. anlegen will, darf man keine *Stradivari* verlangen. Ein Beispiel zur Illustration. Ich selbst war einmal Zeuge, wie ein Käufer, der ein altes Instrument kaufen wollte und zu dem Zweck 200 M. zusammengebracht hatte, sich beim Händler Geigen in der Preislage von 3000—8000 M. vorlegen ließ, um, wie er sagte, an ihnen sein Ohr zu erproben und zu schulen. Der Effekt war natürlich, daß ihm nachher die Geigen, die seinem Geldbeutel entsprachen, nicht mehr gefielen. Er kaufte daher nichts, behielt seine 200 M. und wartet heute noch auf die Guadagnini oder Ruggeri um 200 M. — Anmerkung: Falls jemand ein tadelloses Instrument der eben genannten Gattung um 200 M. hat, bin ich bereit, die Adresse des Herrn zu verraten.

Grundsatz: Wenn du ein altes Instrument kaufen willst, so kaufe etwas Gutes. Nichts entleidet einem schneller, als eine minderwertige alte Schachtel, die eine Menge Fehler und Ungleichheiten aufweist, zumal man sich auf Besserung bei ausgespielten Geigen keine Hoffnung machen darf. Gibt man ein derartiges Instrument in Reparatur, was hinausgeworfenes Geld ist, so geht es, wie wenn man seine schlechtgehende Uhr zum Uhrmacher bringt: Nach der Reparatur geht bezw. klingt sie überhaupt nicht mehr. Um aber etwas Gutes zu kaufen, dazu gehört Geld und wieder Geld und nochmal Geld. Wer in der Beziehung nicht kapitelfest ist, der kaufe lieber ein neues Instrument.

Sehen wir uns einmal verschiedene Arten von Käufern an.

Der Sammler.

Eine Spezies von Geigenliebhabern, die am besten in England, auch Amerika gedeiht. Hervorstechendstes Merkmal: Hypertrophie des Geldbeutels. Sachkenntnis nicht unbedingt erforderlich. Gute Behandlung wird zugesichert (den Instrumenten natürlich). Beziehungen, mittels deren man wertvolle Instrumente erwerben kann, erhält jeder leicht, der in puncto puncti auf guten Füßen steht. Zum echten Sammler — heute fast ausgestorben — gehört nicht nur die Liebhaberei, sondern auch die Kennerschaft. Dazu zu gelangen, ist aber bei den jetzigen unsicheren Verhältnissen nicht leicht, selbst wenn Begabung dafür vorhanden ist. Vor 80—100 Jahren, da noch eine

große Anzahl zettelechter, tadellos erhaltener Instrumente im Umlauf war, an denen der Liebhaber sein Urteil bilden und kritisch erziehen konnte, tat man in dieser Hinsicht verhältnismäßig leicht. Jetzt müßte man schon die Künstler, Sammler und Händler, in deren Händen sich echte und guterhaltene Exemplare befinden, aufsuchen. Das gäbe eine Fahrt durch die alte und neue Welt. Heute, wo eine große Anzahl von Geigen unter falscher Flagge segelt, wo Meister zweiten, dritten, vierten usw. Ranges, wenn sie sich einem Typ auch nur einigermaßen nähern, umgestempelt oder besser umetikettiert und um eine oder mehrere Rangstufen emporgetrieben werden, gilt auch auf diesem Gebiet oft genug die Umwertung aller Werte und herrscht eine solche Verwirrung, daß nur ganz Begabte, die außerdem das Glück haben, ihre Kenntnis an unzweifelhaft echten und möglichst vielen Instrumenten zu schulen, sich zur wirklichen Kennerschaft durchringen. Es gibt, man höre, heutzutage Zettel von „Meistern", die nie existiert haben (vielleicht noch nicht die ungeschickteste Art der Fälschung). Instrumente venezianischer Meister laufen als Gebrüder *Amati*, *Gaglianos* als *Stradivari* usw. An jedem Strohhalm halten sich gewissenlose Händler. Ist der Lack rötlich, so muß es womöglich eine *Ruggeri* sein, ist er gelblich, so hat man eine *Amati*, *Gagliano* usw. vor sich. Demgemäß muß der Sammler, wenn er nicht selbst Kenner ist, auf sachverständige Berater, die selten genug sind, sich verlassen, falls er es nicht vorzieht, auf der Lauer zu liegen, bis ein anerkannt echtes Instrument frei wird (durch Tod des Besitzers, Verkauf usw.). In Kreisen des Publikums wie unter den Künstlern, namentlich bei solchen, die selbst kein feines Instrument ihr eigen nennen, trifft man oft eine starke Animosität gegen die Sammler, weil sie gute Instrumente dem Verkehr bezw. dem allgemeinen Genuß in Künstlerhand entziehen und sie durch das Einsperren in Kästen angeblich dem Untergang weihen. Mag man das erstere bedauern, so muß man zur Ehrenrettung der Sammler in letzterer Beziehung sagen, daß sehr häufig gerade das Umgekehrte der Fall ist, daß nämlich manches edle Instrument nicht mehr vorhanden wäre, wenn es nicht in sorgfältigem Verschluß, vor Abnutzung und Lichteinflüssen geschützt, in den Händen eines pietätvollen Sammlers gewesen wäre. Ja, man darf sogar den Wunsch aussprechen, daß gerade einzelne hervorragende Typen dem Verkehr entzogen und in Museen der Allgemeinheit zur Besichtigung und zu Zwecken der Modellnahme ausgestellt werden möchten.

Die Virtuosen.

Mit diesen sind wir bald fertig, denn der Virtuose gehört nur in Ausnahmefällen zur Gattung der Käufer. Der richtige Virtuose hat es nämlich gar nicht nötig, zu kaufen, er erhält sein Instrument geschenkt. Das gehört nun einmal zum Handwerk. So war's von *Paganini* bis *Joachim* und so ist's auch heute noch bis auf die Jüngsten, z. B. *v. Vecsey*. Ab und zu muß natürlich auch einmal einer dieser Herren sich seine Geige selbst kaufen, aber das Wahre ist das nicht. Manche Virtuosen kaufen allerdings auch, um einen schwunghaften Handel zu betreiben. Doch das ist eine andere Geschichte, wie *Rudyard Kipling* zu sagen pflegt. Zum Trost für die Nichtvirtuosen will ich noch anmerkenderweise beifügen, daß auch die Virtuosen in aller Regel sich durch ein von nicht allzuviel Sachkenntnis beschwertes Urteil auszeichnen und daher dem Gesetz der Schwere, d. h. hier des Reinfalls, ebenfalls unterworfen sind.

Man könnte versucht sein, auch

die Händler

unter dem Gesichtspunkt der Käuferspezies zu betrachten. Darüber kann man entweder ein Buch oder aber gar nichts schreiben. *Was* sie kaufen, das ist oft genug derart, daß es das Schnaufen nicht verträgt, wie man in Schwaben sagt. Und *als was* sie dann das Gekaufte oft genug wieder verkaufen — o rühret, rühret nicht daran! Daß damit der anständige Händler nicht getroffen werden soll, braucht nicht besonders noch betont zu werden, und ich wünsche dem freundlichen Leser, daß er im Bedarfsfall stets auf einen solchen stoßen möge.

Und nun zum

kaufenden Publikum.

Falls es sich um bessere alte oder gar italienische Geigen handelt, so möge jeder Kauflustige, worauf wir schon oben hingewiesen haben, das Wort Jagos beherzigen: Tu' Geld in deinen Beutel! Idealisten und Schwärmer werden hier nicht reüssieren. Die Zeiten, wo man auf einer Rumpelkammer oder bei einem ahnungslosen Musikanten vagabundierende altitalienische Meistergeigen um einige Batzen erhaschen konnte, sind unwiederbringlich dahin. So ziemlich alle besseren altitalienischen, ja die meisten deutschen und französischen Geigen renommierterer Meister (englische kommen in Deutschland im Handel kaum vor, da sämtliche in englischem Privatbesitz) sind in festen Händen und ihre Besitzer, darauf darf man sich verlassen, wissen genau, was sie haben. Ja, oft genug überschätzen die Eigentümer ihre Instrumente ganz erheblich. Woraus man ersehen möge, daß man gerade bei dem von vielen so sehr geschätzten

Gelegenheitskaufe

sich vorsehen muß. Viele wollen nur bei Gelegenheit und unter der Hand kaufen und denken dabei, am vorteilhaftesten zu verfahren. Wer selbst nichts versteht und auch keinen Sachverständigen zuzieht, der muß gerade bei dieser „Gelegenheit" regelmäßig ordentlich Lehrgeld bezahlen. Da werden alle möglichen schönen Geschichten erzählt, daß das Instrument vom Urgroßvater herstamme, jahrelang ohne Bezug in der Rumpelkammer gelegen habe, daß es von einem ausgezeichneten Musiker stamme, der es in augenblicklicher Not verpfändet habe, und ähnliches. Wenn die Schachtel nicht recht klingen will, so ist sie seit 40 Jahren nicht mehr gespielt gewesen. Und all diese Märchen werden bereitwillig geglaubt, die Gelegenheit wird benützt und man ist aufgesessen. Es gibt eine Menge Leute, denen das Wort „*Zigeunergeige*" Hochgefühl im Busen erweckt. Weil die Zigeuner gut geigen, müssen sie auch gute Violinen haben, wird geschlossen. Und dann ist die ganze Sache ja so romantisch. Ein typischer Fall: Einer oder zwei malerisch gekleidete, dunkelhäutige Zigeuner erscheinen auf der Bildfläche — woher die Leute die Adressen erfahren, ist ein unerklärliches Geheimnis —, zeigen auf einen schmutzigen Holzkasten und wollen eine echte *Amati* oder *Stainer* — diese beiden Typen bevorzugen sie auffällig — verkaufen oder drangeben gegen Aufgeld. Nun kommt eine längere Erzählung von der großen Not, den 7 mutterlosen Kindern, dem Urahn, der die Geige in Italien erworben usw. Der Kasten wird aufgemacht, die *Amati* herausgeholt, die der Kauflustige mit ehrfürchtigen Blicken ansieht, weil sie ganz schwarz vor Alter ist. Der Zigeuner spielt famos, die Geige klingt recht gut, wie man findet. Man holt die eigene, der Zigeuner spielt sie, sie klingt miserabel. Man einigt sich endlich dahin, daß der Zigeuner die Geige, die man für 80 oder 100 M. gekauft hat, gegen die seinige und 20 oder 30 M. Aufgeld, die er zu bekommen hat, eintauscht und daß noch ein Paar alte Hosen mitgegeben werden müssen. Der Zigeuner zieht ab mit Geige, Geld und Hosen, und der Käufer probiert sein neues Instrument. Es klingt jetzt nicht mehr so gut wie unter den Fingern des Sohnes der Heide, aber man muß sich doch auch erst einspielen. Nach einigen Tagen tut aber die Zigeunergeige ihre Pflicht auch noch nicht, sie klingt zwar weich, aber matt und farblos und ist ganz ungleichmäßig. Nun geht's zum Instrumentenmacher, wo man erfährt, daß man ganz gehörig eingeseift worden ist. Denn diese „Zigeunergeigen" sind nagelneue Fabrikgeigen der allergeringsten Qualität. Der Zigeuner hat

sie vielleicht vor Jahresfrist um 5 M. gekauft, aufgemacht und Holz herausgeschabt, damit sie leicht ansprechen, dann systematisch beschmutzt und beschädigt, damit sie ein altes Aussehen bekommen, und einige Zeit eingespielt. Nun war die Amati fertig und auf diese Weise beglückt er jährlich Dutzende von denen, die nicht alle werden. Die Käufe von sogen. „Zigeunergeigen" bedeuten also ausnahmslos Reinfälle.

Aber auch sonst ist beim Gelegenheitskauf für den, der nichts versteht, große Vorsicht geboten. Man ziehe daher grundsätzlich einen Sachverständigen zu Rate, und zwar einen solchen, der mit dem Verkäufer nicht in Interessengemeinschaft steht. Es gibt auch beim Geigenhandel jene sogen. „Schmuser", die sich meist ohne jede Berechtigung als Sachverständige aufspielen. In vielen Fällen wird als Sachverständiger der Geigenlehrer zugezogen. Wenn der für seine Person etwas versteht, so ist es recht. Und was die „Provision" betrifft, so ist, solange sie nicht über 10 Prozent hinausgeht, nichts dagegen zu sagen, denn der Lehrer muß für seine Bemühungen und seinen Rat ja auch etwas haben.

Ab und zu liest man in Fach- und Tageszeitungen von

Geigen-Auktionen,

in denen Geigen mit klingenden Urhebernamen meist sehr billig verkauft worden sind. Deshalb herrscht vielfach die Ansicht, man könne bei solchen Geigenauktionen besonders vorteilhaft kaufen. Aber die Sache hat doch einen Haken, wie wir gleich sehen werden. Solche Auktionen größeren Maßstabes finden in London und Paris, den beiden Metropolen des Weltgeigenhandels in besseren Instrumenten, von Zeit zu Zeit statt. Soweit es sich, was jedoch ein Ausnahmefall ist, um eine bekannte Sammlung eines hervorragenden Sammlers oder Liebhabers handelt, kann man um teures Geld dort wohl etwas Anständiges bekommen. Bei den meisten dieser Auktionen jedoch kommen nur entweder erheblich beschädigte oder geflickte oder tonlich im Absterben begriffene oder bezüglich der Urheberschaft zweifelhafte Instrumente, kurz solche, mit denen irgend etwas nicht stimmt, zum Verkaufe, die also auf dem Aussterbeetat stehen und losgeschlagen werden, um zu retten, was noch bei ihrem sinkenden Wert zu retten ist. So erklären sich jene billigen Preise. Das ist das Geheimnis von der Stradivari beispielsweise, die um 2500 M. (NB. Kein Druckfehler) nach einem Bericht verkauft worden ist. Das muß was Rechtes gewesen sein! Gleich daneben war eine Storioni mit 6000 M. notiert. Die war jedenfalls echt und gut erhalten. In Kenntnis und Würdigung dieser Verhältnisse schrieb ich vor zwei Jahren an dieser Stelle in einem Aufsatz „Uebersicht[1] über den gegenwärtigen Stand des Geigenmarktes und -Baues" in einer Fußnote, daß man im allgemeinen bei uns in Deutschland billiger kaufe, als im Auslande. Billiger, weil reeller. Der bekannte Instrumentensammler und Herausgeber der „Zeitschrift für Instrumentenbau", *Paul de Wit* in Leipzig, der jenen Aufsatz auch in seiner Zeitschrift nachdruckte, schrieb mir damals, daß er meine Meinung in diesem Punkte nicht teile und verwies auf die Geigenauktionen in Paris und London und deren billige Preisnotierungen. Ich erklärte ihm meinen Standpunkt in dem eben ausgeführten Sinn und bleibe auch heute noch dabei, nachdem ich Instrumente gesehen, die aus solchen Auktionen stammen. Gerade in England, speziell in London, wo die bedeutendsten Geigensammlungen sich befinden, werden für erstklassige Instrumente ganz exorbitante Preise bezahlt, und man kann ruhig sagen, daß etwas wirklich Gutes, das einmal nach England gekommen ist, nicht wieder über den Kanal herüberkommt, es wäre denn, daß in irgend einer Beziehung ein Verfall des Instrumentes zutage getreten ist. Deshalb bin ich der Ansicht, daß man *beim reellen Händler* immer noch am wenigsten Risiko hat, wenn man nicht direkt aus Privathand ein anerkanntes Instrument kaufen kann.

Kauf von alten Geigen.

Für den Kauf von alten Geigen beherzige man folgende Winke. Man verlasse sich nicht auf Bücherweisheit, sondern auf praktische Erfahrung. Wer die nicht hat, muß einen Sachverständigen zuziehen, wenn er nicht das, was ihm der Händler oder Geigenmacher sagt, in gutem Glauben annehmen will, was man in manchen Fällen ruhig tun kann. Es gibt verschiedene Bücher, darunter erst kürzlich erschienene, in denen die Eigenheiten des Lackes, der Arbeit, manchmal auch der Holzwahl der einzelnen Geigenmacher mehr oder meistens weniger genau beschrieben sind. Aber der Laie kann nichts damit anfangen. Denn in einem Buch ist der Lack eines Meisters beispielsweise gelb bis gelbbraun, in einem andern dagegen rötlich, wieder in einem andern rotbraun genannt. Das verwirrt natürlicherweise. Und wie die verschiedenen Verfasser der Bücher nicht die gleichen Exemplare des betreffenden Meisters zur Bildung ihres Urteils vor sich gehabt, falls sie es nicht vorzogen, einfach von andern abzuschreiben, oder auch die Farbe des Lacks verschieden aufgefaßt haben, so wird auch von dem sich an ein Buch haltenden Laien die Farbenbezeichnung verschieden aufgefaßt. Auch auf die *Preis*notierung in Büchern kann man nicht gehen, teils, weil die Preise selbst erheblichen Schwankungen unterworfen sind, da einige Meister ständig in die Höhe, andere zurückgehen in der Wertschätzung, so daß also die Angaben zu rasch veralten, teils und vorzugsweise deshalb, weil im Grunde doch für jede Geige ein Individualpreis gilt, der sich nach den ihr eigentümlichen Vorzügen oder Fehlern bestimmt. So kann man beispielsweise als Preis für *Carlo Tononi* 2000—3000 Mk. angegeben finden. Nun wird aber eine fehlerfreie, nicht hoch gebaute Tononi auch mit 4000, ja 5000 Mk. bezahlt. In einem Artikel über alte Geigen konnte man kürzlich in der „Antiquitäten-Rundschau" lesen, daß die Preise für *Josef Guarneri* 2000—25 000 M., von *Fratelli Amati* 1600—5000 M., *Carlo Bergonzi* 800—12 000 M., *Lupot* 1000—4000 M., *J. B. Vuillaume* 400—1200 M. betragen. Für erstklassige Exemplare wird aber oft ganz erheblich mehr bezahlt, so bei *Josef Guarneri* bis zu 30 000, ja 40 000 M., Gebrüder *Amati* bis zu 15 000 M. (und mehr), *Carlo Bergonzi* bis zu 25 000 M., *Lupot* bis zu 10 000 M., *Vuillaume* bis zu 3800 M.

Heutzutage richtet sich der Wert einer alten Geige, Echtheit vorausgesetzt, nach der guten Erhaltung, der Qualität des Holzes und des Lackes. Die Arbeit wird leider nicht mehr so geschätzt wie früher; sonst käme es nicht vor, daß so wundervolle Kunstwerke wie die Instrumente der *Amati* z. B. im Wert gegenüber den *Stradivari*, *Guarneri*, *Bergonzi* u. a. derart erheblich auch bei den kaufenden Sammlern im Wert zurückgeblieben sind. Was an Wertschätzung der Arbeit für die Gegenwart in der Hauptsache noch übrig geblieben ist, das ist, daß flaches Modell dem gewölbten vorgezogen und dementsprechend höher bezahlt wird. Heute florieren die Namenskäufe, das will sagen, daß der Name des Verfertigers bei Kauf und Preisansetzung die Hauptrolle spielt. Dabei ist wohl zu beachten, daß zwar die großen Meister die besten Typen und auch die besten Einzelexemplare geschaffen haben, daß aber bei manchen von ihnen auch minder Gelungenes sich findet. Namentlich bei den Geigenmachern zweiten Ranges lassen sich trotz unzweifelhafter Echtheit manchmal Instrumente von ziemlich geringen Qualitäten nachweisen, weil sich bei ihnen als Kopisten die Abweichungen von ihren Vorbildern fast stets gerächt haben. Weiter muß gesagt werden, daß in bezug auf *Ton-*

[1] *Anm. der Red.* Wir machen unsere neuen Abonnenten auf die beiden Aufsätze des Verfassers: „Ein Kapitel über die Geige" (in No. 24 des 28. Jahrgangs und in No. 1 des 29. Jahrgangs) besonders aufmerksam. Der erste bringt die genannte Uebersicht über den heutigen Stand des Geigenmarktes und Geigenbaues, der zweite die Entstehung einer Meistergeige, mit Abbildungen.

wert sehr teure Instrumente erster Namen manchmal von Geigen weniger bekannter, ja inferiorer Verfertiger erreicht, ja wohl auch einmal übertroffen werden. Der Name des Verfertigers, ja in einzelnen Fällen auch die äußere Schönheit des Instruments gibt eben doch noch keine absolute Gewähr für entsprechenden Tonwert, wenn freilich auch in dieser Hinsicht meist Uebereinstimmung herrschen wird. Vor allem muß hervorgehoben werden, daß gute moderne Geigen es an Größe und Qualität des Tones oft mit den besten italienischen Instrumenten aufnehmen können. Ich will ein lehrreiches Beispiel anführen. Der Konzertmeister Julian Gumpert in Elberfeld, der bislang eine tonlich sehr schöne *Stradivari*, die aber nicht ihm gehörte, gespielt hatte, griff, nachdem er dieses Instrument hatte zurückgeben müssen, zu einer etwas über 1 Jahr alten Geige von *Eugen Gärtner* in Stuttgart und spielte sie mit vollem Erfolg als Solo- und Kammermusikinstrument in seinen Konzerten. Seine Kollegen, die dem neuen Instrument anfänglich das gegen neue Geigen fast allgemein herrschende Vorurteil entgegenbrachten, waren bald aus Saulussen zu Paulussen geworden, das Publikum merkte gar keinen Unterschied gegen früher (man schlage mir nicht die Vox populi als nichts an), und der Musikkritiker der ersten dortigen Zeitung sagte zu mir mit bemerkenswerter Aufrichtigkeit: „Das Instrument hat wunderschön geklungen, und wenn ich nicht gewußt hätte, daß es eine neue Geige ist, hätte ich es vielleicht noch schöner gefunden." Ein Beweis, wieviel der Glaube bezw. das Nichtwissen hier ausmacht. Die alte Geige hat eo ipso ein prae, die neue ein contra sich gegenüber. Weiter ein Beweis, daß man auch neue Geigen im Konzert spielen kann. Benützt doch der genannte Konzertmeister nunmehr ein ganz neues, erst $^1/_2$ Jahr altes Instrument des gleichen Verfertigers als Soloinstrument mit dem gleichen Gelingen.

Zur Unterscheidung von altitalienischen Instrumenten von solchen anderer oder neuerer Herkunft trägt viel die Kenntnis des italienischen Holzes bei. Das italienische *Holz* unterscheidet sich von dem aus anderen Ländern stammenden weniger durch die Maserung oder Flammung, die auch bei dem letzteren, soweit es sich um *besseres* Material handelt, kräftig hervortritt, als vielmehr durch einen erhöhten Glanz des Holzes, der fast metallisch genannt werden kann. Dieser Glanz kommt allerdings bei den feinen altitalienischen Instrumenten besonders zur Geltung, bezw. wird noch gehoben dadurch, daß ein sehr durchsichtiger, die Leuchtkraft des Holzes durchlassender, geschmeidiger Firnis benutzt ist, während die französischen und deutschen Lacke bedeutend härter, undurchsichtiger und schlechter gefärbt sind, so daß aus diesem Grund der Schimmer des Holzes nicht so ganz zur Geltung kommen kann.

Man erkennt also die italienischen Geigen am Holz und besonders am *Lack*, speziell auch die einzelner Meister. Dazu sind natürlich Spezialkenntnisse und Spezialstudien erforderlich. Aber auch der Laie geht nicht fehl, wenn er Geigen mit hochklingenden altitalienischen Zetteln, die einen harten, spröden, trüben oder schmutzig gefärbten Lack aufweisen, Mißtrauen entgegenbringt; es wird sich dann in den meisten Fällen um französisches Fabrikat handeln. Auch die mehr oder weniger nachgedunkelte Farbe ist ein Charakteristikum vieler feiner alter Instrumente. So findet sich oft ein eigenartiges, bald ins Rötliche, bald ins Gelbliche schillerndes Braun von mattem Lüstre bei *Stradivari*, das sicherlich durch Lichteinflüsse erst so geworden ist. Die Härte und Sprödigkeit, sowie die minder gut gelungene Färbung des Lacks läßt manche französische, oft recht hübsche und gut klingende Geigen, die unter italienischer Flagge segeln, von echten Instrumenten unterscheiden. Nur *Jean Baptiste Vuillaume* in Paris hat es in der Imitation der Lackfarbe zu hoher Vollkommenheit gebracht. Die Weichheit und Geschmeidigkeit des altitalienischen, speziell des Cremoneser Edellackes hat freilich auch er nicht erreichen können. Weiterhin bieten die *F*-Löcher und Schnecken der Beurteilung bedeutsame Stützpunkte. Auch hier sind natürlich durch vieles Sehen geschulte Augen nötig; das Nachlesen von Beschreibungen in Büchern tut's freilich nicht.

Der Laie kann nicht genug gewarnt werden vor dem Ankauf einer „Stainergeige", die besonders bei Gelegenheitskäufen häufig angeboten wird. Kein Geigenmacher ist noch nach seinem Tod so eifrig tätig gewesen, wie der wackere *Jakob Stainer* in Absam. Im ganzen 18. und dem Anfang des 19. Jahrhunderts war der Name Stainer der glänzendste aller Geigenmacher. Seine Instrumente waren die geschätztesten und beliebtesten, und die Zahl der Geigen, die sofort nach ihrer Fertigstellung mit gefälschten Stainer-Zetteln versehen wurden, ist Legion. Ganz zu schweigen von der Masse von Geigen, die, bei wenn auch noch so geringer Anlehnung an den Stainer-Typ, nachträglich im Interesse ihrer besseren Verkäuflichkeit als „Stainer" etikettiert worden sind. Echte Stainergeigen gehören heutzutage zu den allergrößten Seltenheiten und sind ausnahmslos in festen Händen. Wer einmal eine echte gesehen hat, den eigenartigen, an die Venezianer erinnernden goldgelben oder goldbräunlichen Lack, die eigenartige Schnecke, die allerdings meist durch einen Löwenkopf ersetzt ist, die kurzen, schön gerundeten, so gar nicht deutschen *ſ*-Löcher, das schöne Holz (oft ist sogen. Vogel- oder Augenahorn verwendet), die vollendete Arbeit, der ist gegen jene meist allzu jämmerlichen Falsifikate gefeit.

Genau so, wie es Stainer ergangen ist mit der posthumen Fruchtbarkeit, ging es auch mit andern geschätzten Meistern, so vor allem mit den Gebrüdern *Amati* (*Antonius* und *Hieronymus*). Da der Unfug der *Zettelfälschung* schon sehr alt ist, so suchten sich die Geigenmacher dagegen zu schützen durch Einbrennen von Initialen usw., so z. B. *Sanctus Serafin*, *Gragnani*, *Carlo Tononi*, *Giuseppe Cerutti*, *C. A. Testore* und *Carlo Antonio Tononi* (letzterer Brandmarke am Knopf). Auch moderne Geigenmacher bedienen sich dieses Kunstgriffs.

Also nicht nach dem *Zettel* kaufen, nicht einmal, wenn der Zettel echt ist, was übrigens für den Laien auch nicht leicht zu erkennen ist, während das Kennerauge die modernen, auf lithographischem Wege hergestellten (Autotypie u. dergl.) Falsifikate von dem Typendruck der echten Zettel zu unterscheiden vermag, da die Buchstaben beim Buchdruck etwas vertieft sind, anders als beim Steindruck und derartigen Verfahren. Es gehört nicht zu den Seltenheiten, daß ein echter Zettel in einem nicht dazu gehörigen Instrument ist, natürlich zum Beweis der Echtheit. Der nachgemachte Zettel in einem echten Instrument schadet diesem, da die Echtheit nachweisbar ist, nicht weiter. Oft ist sogar an einem Instrument auch nur ein Teil echt, z. B. der Boden, während das übrige neueren Datums ist, meist so miserabel, daß ein einigermaßen geübtes Auge nicht fehlgehen kann. Bei vielen Zetteln läßt sich die Unechtheit schon an Druck- oder Satzfehlern oder falschen Jahreszahlen nachweisen, oft auch durch die zur Täuschung verwandten Mittel und Wege, z. B. rötliche Flecken, von Säuren herrührend, verbrannte Ränder, vollständig schwarze moderne Tinte zum Ausfüllen der Jahreszahlen (wogegen die alte Schrift vergilbt ist und gelbliche Umrandung als charakteristisches Merkmal zeigt), auch modernes Papier. Allerdings kommen auch äußerst geschickte Fälschungen vor, die schwer zu erkennen sind, wobei meist alte Büttenpapiere verwendet und alle Altersmerkmale auf das sorgfältigste nachgeahmt sind.

Grundsatz: Man kaufe womöglich nur gut erhaltene Instrumente, denn schlecht konservierte verlieren an Wert, auch an Tonqualität, wenn sie vielleicht auch im Augenblick ganz passabel klingen. Wenn eine Decke eine Menge Risse zeigt, da und dort Stücke eingesetzt sind usw., so sind derartige äußerlich sichtbare Schäden ja unschwer zu erkennen. Aber auch bei äußerlich gut aussehenden Instrumenten heißt es oft: Da innen aber ist's fürchterlich! Um eingesetztes Futter, was den Wert ganz erheblich drückt,

zu erkennen, genügt in den meisten Fällen das bloße Auge nicht, namentlich wenn altes Holz zum Füttern verwendet worden ist. Man hat besonders konstruierte Spiegel, um z. B. Stimmstockfutter zu erkennen. Oft genügt auch ein Blick durch die Oeffnung am Knopf, wenn dieser herausgenommen ist. Man kaufe kein Instrument mit größerem Deckenfutter. Stimmstockfutter läßt sich ja sehr oft nicht vermeiden. Instrumente, die an den sogen. Schallpunkten auf Boden oder Decke ausgeschachtelt, d. h. schwächer gemacht sind, sind ganz erheblich entwertet. Um das nachzumessen, benützt man zangenartige Tasterzirkel, deren außerhalb des Instruments befindliches Schenkelpaar dann die Stärkenmaße anzeigt. Man nehme sich in acht vor Rissen über oder unter dem Stimmstock (Bodenseite). Auch unter Veränderungen des ursprünglichen Zustands, wie Ueberlackierung, leidet der Wert sehr. Wenn man beim Kauf einer alten Geige ganz sicher gehen will, so sollte man sie eigentlich nur in geöffnetem Zustand kaufen. Dies geht aber leider in den allermeisten Fällen nicht an, zeigt aber gerade, wie leicht man eine Katze im Sack kauft.

In England, wo viel hervorragende Sammler sind, wird, um noch einmal in diesem Zusammenhang darauf zurückzukommen, in richtiger Erkenntnis auch für ein sehr gut erhaltenes Instrument ein höherer Preis bezahlt wie bei uns in Deutschland, während mangelhaft erhaltene Exemplare dort erheblich weniger kosten als bei uns. Es ist auch ein Nonsens, Minderwertiges, nur weil es alt ist, mit teurem Geld zu bezahlen.

Um sich vor Schaden zu wahren, lasse man sich bei wertvollen Instrumenten vom Verkäufer schriftliche Garantie für Echtheit und gute Erhaltung des Instruments unter Angabe der Schäden oder Ergänzungen geben, mit einer Klausel, daß Rücktritt vom Kauf (Wandelung nach B.G.B.) erfolgen kann, falls die Angaben des Verkäufers der Wirklichkeit nicht entsprechen.

Man sieht, wieviel beim Kauf einer feinen alten Geige zu bedenken ist. Mancher wird stutzig werden und fragen:

Was soll man denn kaufen? Alt oder Neu?

Antwort: Wer die Mittel dazu hat, der kaufe sich ruhig ein altes Instrument, aber er kaufe nur etwas wirklich Gutes und Guterhaltenes. Womöglich ohne *Futter*. Denn mit dem Futter ist es eine heikle Sache. So eine gefütterte Geige mag eine Zeitlang gar nicht übel klingen. Aber auf einmal hört die Herrlichkeit auf. Dann gibt man das Instrument zum Geigenmacher. Nun kommt das Experimentieren, der Besitzer verliert die Freude daran; schließlich hat die Geige erheblich an Wert eingebüßt, ja ist wohl gar, soweit es sich um einen wenig bekannten Verfertiger handelt, zur Makulatur geworden. Wer nur auf Tonqualität sieht, der kaufe, wenn er zur Anschaffung eines feinen alten Instruments nicht in der Lage ist, eine

moderne Geige.

Wenn er sie schon gespielt bekommen kann, im Alter von einem oder mehreren Jahren, um so besser. Er hat dann bessere Gewähr für die Entwicklungsfähigkeit. Tonlich kann mit den guten alten Italienerinnen im allgemeinen nur die moderne Geige in die Schranken treten. Selbstverständlich muß auch sie erst erzogen werden, um allmählich dieselbe Schlackenfreiheit des Tons und der Ansprache zu erhalten, wie die eine Reihe von Jahrzehnten von Künstlern gespielten und dadurch tonlich gepflegten alten Italienerinnen. Aber der Fond ist vorhanden.

Von Ausnahmefällen abgesehen, wird ein anspruchsvolles Ohr von *alten deutschen* Instrumenten nicht befriedigt werden. Denn weitaus die meisten haben erhebliche Mängel in der Konstruktion, die ihre tonliche Entwicklung beeinträchtigt haben. In irgend einem Punkte hapert es eben. Fast nie findet man bei alten deutschen Geigen z. B. eine gute D-Saite. Meist haben sie einen flachen und wenig tragfähigen Ton, der zur Dumpfheit oder Topfigkeit neigt. Vielen Leuten gefällt allerdings gerade ein solcher Ton, weil sie ihn für den spezifischen alten Geigenton halten. Gusto ist halt Geschmackssache, wie der Wiener sagt.

Die *älteren französischen* Geigen haben die Fehler der deutschen nicht, klingen dagegen meist recht hart und spröde. Sogar bei äußerlich recht schönen Instrumenten von *Lupot* und *Vuillaume*, die hoch im Preise stehen, muß man häufiger einen trockenen, strohigen, sandigen Ton konstatieren. Die moderne Meistergeige wird ihnen meist über sein. Ich kenne moderne Geigen, die trotz ihrer Jugend sich vor den alten italienischen nicht zu verstecken brauchen. Vor einiger Zeit konnte man in den Blättern von einem in Paris stattgehabten Wettstreit zwischen alten und neuen Geigen lesen, bei dem eine moderne Geige, eine 20jährige *Bernardel*, den Sieg davongetragen hat, obgleich erste Namen, wie *Stradivari*, *Guarneri* usw. im Wettbewerb waren. Dabei haben die deutschen Geigenmacher von Ruf, die heutzutage obenan stehen, gar nicht mitkonkurriert.

Was viele, Künstler und Dilettanten, von den neuen Geigen zurückschreckt, ist die im Anfang mangelnde leichte Ansprache. Auch hier geht alles einen natürlichen, entwicklungsmäßigen Gang. Wie große Volksredner auch nicht schon in der Wiege über die Gabe der Beredsamkeit und den Klangreichtum eines wohllautenden Organes verfügen, sondern erst hübsch langsam sprechen lernen und sich üben müssen, so geht es mutatis mutandis auch hier. Nur daß so eine neue Geige ganz bedeutend raschere Fortschritte macht. Und zum Ueben gibt es gar nichts Gesunderes und Besseres, als das Spielen auf einem neuen Instrument. Da gibt's nichts zu schwindeln und zu wischen, das verlangt Treue und erzieht zur Ehrlichkeit, erzeugt Kraft des Tones und Sauberkeit im Passagenspiel, weil man sich viel mehr anstrengen muß, wie bei einer gut ansprechenden alten. Man könnte Künstlern und angehenden Geigenvirtuosen eigentlich nur empfehlen, ihre Uebungen, Gleichheit der Mensur vorausgesetzt, auf einem neuen Instrument zu machen. Sie würden sich selbst wundern, mit welcher Leichtigkeit und Kraft sie nachher im Konzert ihre Cremoneserin meistern können.

Neue Geigen kauft man am besten an der Quelle, d. h. bei ihrem Verfertiger direkt. Man hüte sich im allgemeinen vor Sensationsprodukten, da man regelmäßig damit hereinfällt. Man muß die ganze Reklame, die in heutiger Zeit, wenn in größerem Maßstabe betrieben, kolossale Kosten verursacht, zu seinem Teile mittragen und hat meist ein minderwertiges Instrument. Besondere Ehrfurcht hat der Laie vor sogen. *Künstlergutachten.* Da kann man die höchsten Lobsprüche großer Virtuosen gedruckt auf geduldigem Papier lesen. Wer weiß, auf welche Art solche Gutachten manchmal zustande kommen, unter welchen Begleitumständen usw. sie gegeben werden, der gibt nichts darauf. Dem Einsichtigen geben verschiedene Umstände in dieser Beziehung zu denken. Warum spielen denn die großen Künstler, die diese hochtönenden Lobesfanfaren angestimmt haben, jene Instrumente nie in ihren Konzerten? Und warum haben die gleichen Künstler früher anderen Produkten dieselben Hymnen gesungen, die heute längst verschollen und versunken sind in den Orkus der Vergessenheit? Mit welch großartigen Gutachten noch heute lebender und begutachtender Virtuosen konnte seinerzeit *Stelzner* aufwarten, um ein Beispiel anzuführen! Wer fragt heute etwas nach seinen Geigen, Violottas usw.? Daß man ab und zu noch eines oder das andere dieser Instrumente in einer Musikinstrumentensammlung der Kuriosität halber findet, verdanken sie nur ihrer Eigenschaft als Experimente. Dabei verwandte Stelzner noch ausgezeichnetes Material und lieferte eine saubere Arbeit. Genau so ist es vor ihm *Chanot* mit seinen Versuchen gegangen.

Ich für meine Person muß gestehen, daß ich für in großem Stil betriebene Reklame auf dem Gebiete des Geigenbaues

nichts übrig habe. Ich fasse die Geigenmacherei als Kunst auf, nicht als Fabriksbetrieb. Und dem wahren Künstler wird es sicherlich widerstreben, das ganze Tamtam einer amerikanischen Reklame in Szene zu setzen. Freilich muß auch der Künstler leben. Und ganz ohne Reklame geht es heutzutage nicht ab. Ich wende mich hier auch nur gegen die Auswüchse, die auf Ausbeutung des Publikums hinzielen. Ich könnte Namen nennen, aber: nomina sunt odiosa.

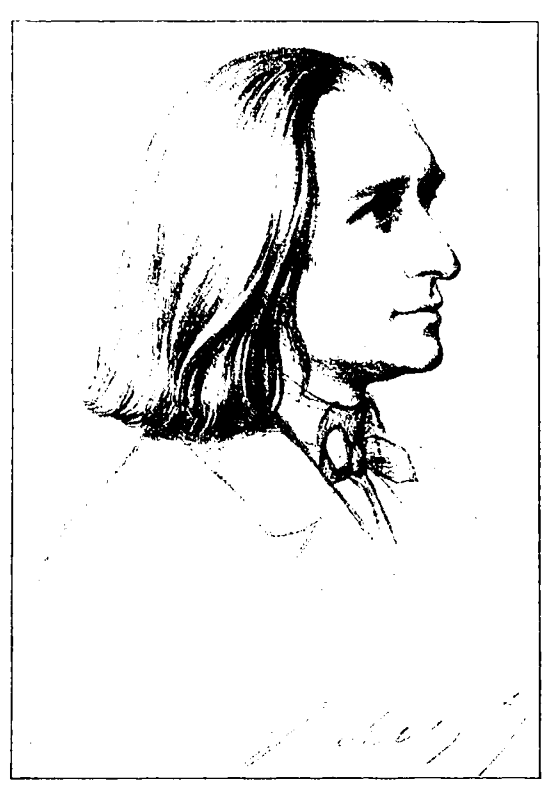
Bei neuen Geigen sehe man bei der Auswahl zunächst sich das Holz an, bevorzuge die breitgeflammten Böden und fein-, höchstens mitteljähriges Deckenholz, das womöglich auch einen deutlich sichtbaren, schimmernden Spiegel in der Quere (Markstrahlen) haben soll. Man sehe auf tadellos geschnittene ʃ ʃ und sauber und nicht zu flach ausgestochene Schnecke, da das Vorhandensein letztgenannter Eigenschaften wesentlich zu einer schönen Geige gehört. Man achte ferner darauf, daß die Einlagen sauber gemacht sind, insbesondere an den Ecken in den Mittelbügeln schön zusammenlaufen. Gerade in der tadellos eleganten und peinlichen Ausführung der zusammenlaufenden Ecken zeigt sich die Hand des Meisters.

Man bevorzuge flachgebaute vor hochgewölbten Geigen, falls es sich um „Selbstmodell" eines Geigenmachers handelt. So, wie aber diese eigenen Modelle meist aussehen, tut man viel besser daran, sich ein Instrument nach dem *Stradivari-* oder *Josef Guarneri-Typ* zu wählen. Man kaufe, dies möchte ich besonders betonen, nur ganz durchlackierte oder höchstens leicht und unaufdringlich schattierte Instrumente. Denn es hat wahrlich keinen Sinn, die Abnützungen im Lack alter Geigen zu kopieren, womöglich noch künstliche Beschädigungen im Holz anzubringen, künstliche Abnützung des Holzes usw. nachzumachen. Solche Instrumente haben im Aussehen ein jugendliches Greisenalter an sich und bleiben eben stets Imitationen. Deshalb erzielen sie auch, wie die Erfahrung gelehrt hat, nur eine geringe, meist gar keine Wertzunahme. Auch werden sie nie ein wirklich altes Aussehen erhalten. Im Ton sehe man auf Kraft und Größe. Es muß ein gewisser Nerv drin sein, etwas Lebendiges; das verspricht günstige Weiterentwicklung. Zuviel Nebengeräusche dürfen nicht dabei sein. Kratziger Ton ist stets ein schlechtes Zeichen für die Zukunft. Daß der Ton im Anfang etwas nach Holz klingt, schadet nicht; das macht sich im Lauf der Zeit. Bezüglich der Tonfarbe lasse man ruhig seinen Geschmack walten. Wer sich in der Hinsicht nicht traut, der bevorzuge den dunkel gefärbten vor dem hellen, falls es sich um Wahl einer Konzertgeige handelt, da der erstgenannte im großen Saal sich meist vorteilhafter präsentieren wird. Ist das neue Instrument gleich von Anfang an weich und leicht ansprechend, um so besser. Man sei aber in der Beziehung etwas mißtrauisch, da die Weichheit und leichte Ansprache auf Kosten der Dauerhaftigkeit erreicht sein kann. Wenn die Geige zu schwach im Holz ist, wenn z. B. die Backen der Decke auf mittelstarken Daumendruck nachgeben, so lasse man lieber die Finger von dem damit behafteten Instrument. Es ist ein Blender und seine augenblicklichen Tonqualitäten halten nicht vor.

Bemalte, besonders geschnitzte oder eingelegte Instrumente verschmähe man im allgemeinen, da sie tonlich meist unbedeutend sind, auch dem Besitzer meist rasch entleiden. Man probiere das Instrument nicht nur im Zimmer, sondern auch im großen Saal und lasse sich von einem ordentlichen Spieler darauf vorspielen, höre erst aus der Nähe, dann aus größerer Entfernung. Bei der Wahl einer Konzertgeige nehme man stets die, welche aus weiterer Entfernung im Saal größer, lebendiger und farbiger klingt. Im Zimmer ist das meist kaum richtig zu beurteilen.

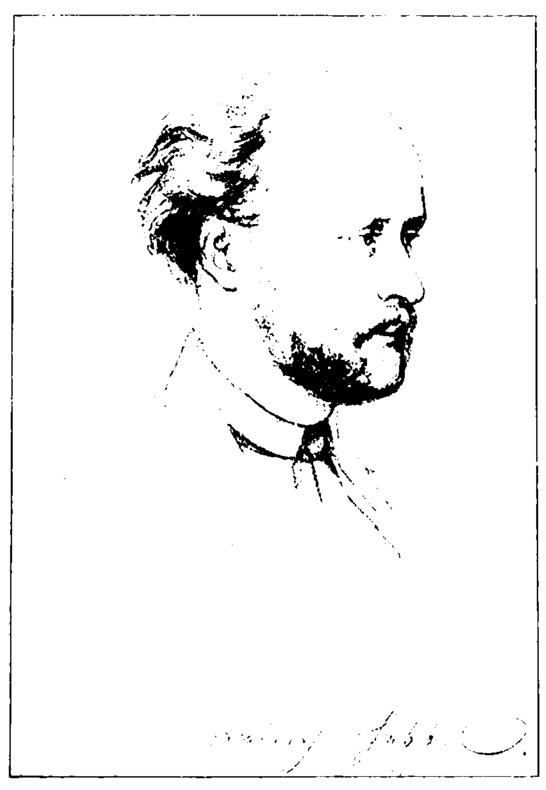
Hat man ein Instrument erstanden, so gehört es ganz systematisch tonlich gepflegt, d. h. in allen Lagen, Spiel- und Stricharten durchgespielt. Es ist eine absolut feststehende Erfahrungstatsache, daß das Spielen, jedenfalls das gute Spielen, einem guten neuen Instrument nötig und vorteilhaft ist für seine Entwicklung. Sogar hervorragende alte Geigen müssen, wenn sie längere Zeit nicht gespielt werden, erst wieder eingespielt werden.

Zum guten Ende will ich dem Leser zu Nutz und Frommen noch ein altdeutsches Rechtssprichwort mit auf den Weg geben, das hier ganz besonders beherzigt werden muß Es heißt: „Wer die Augen nicht auftut, tut den Beutel auf!"



FRANZ LISZT.

Aus der Kupferstichsammlung des Großherzoglichen Museums für Kunst und Kunstgewerbe in Weimar.



FRIEDRICH HEBBEL.

Zum erstenmal veröffentlicht und für die „N. M.-Z." aufgenommen von Karl Schwier in Weimar.

Friedrich Prellers Porträtzeichnungen von Mitgliedern des N.W.V.

Aus Weimars nachklassischer Zeit.

Der „Neu-Weimar-Verein" und die Stätte seines Wirkens: das Genelli-Zimmer im Goldenen Adler.

Von GUIDO SCHNAUBERT (Weimar).

(Schluß.)

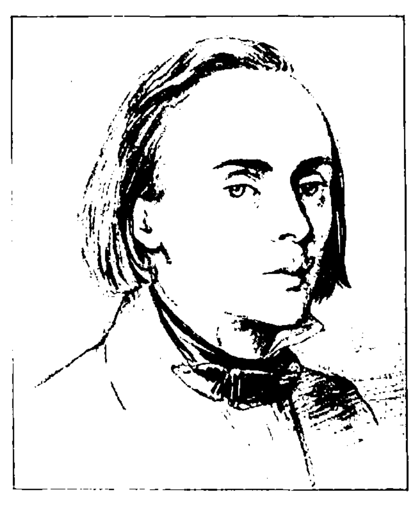
MIT Riesenschritten ging der N.W.V. nun seinem Ende entgegen. Kammersänger *v. Milde* übernahm als letztberufener Führer des Vereins die Leitung. Das Vereinslokal blieb „Der goldene Adler". Die Mitgliederschaft setzte sich nun zumeist aus Herren des Hoftheaters zusammen. Am 19. Dezember 1864 findet im „Adler" ein sögen. Damenabend statt, er wird von 33 Teilnehmern besucht. Ihm folgen zwei Faschingsabende, im „Stadthaus" am 12. Februar 1865 und 12. Februar 1866, dazwischen wird am 31. Dezember 1865 Silvester im „Erbprinz" gefeiert. Die Mitgliederliste vom Jahre 1866 weist noch 22 Namen auf. Der 30. Oktober des genannten Jahres vereinigt die Neuweimaraner nochmals zu einem Abendessen im „Russischen Hof", demselben Lokal, wo vor 12 Jahren der N.W.V. das Licht der Welt erblickte. Am 3. Dezember 1867 ruft der Vorsitzende *v. Milde* zum letzten Male zu einer Generalversammlung zusammen, um über die Zukunft des Vereins zu beraten. Dingelstedt hatte nach zehnjähriger glanzvoller Tätigkeit Weimar verlassen, und sich nach Wien begeben. Für den N.W.V. war das Scheiden Dingelstedts von bedauerlichem Einfluß. Nachdem Hoffmann v. Fallersleben und Liszt sich verabschiedet, war Dingelstedt doch tatsächlich der Mann, der dem Verein immer wieder neues Leben zuführte und um den sich die Elite der weimarischen Künstlerschaft sammelte. Die von ihm gelassene Lücke war nicht auszufüllen. Die Generalversammlung am 3. Dezember 1867 im „Adler" beschloß daher A u f l ö s u n g des Vereins. Die Mitgliederliste weist am Schluß der Vereinstätigkeit folgende Namen nach: Hoftheatermaler *Händel*, Hofschauspieler *Hettstedt*, *John Horrocks*, Landschaftsmaler *Hummel*, Kommissionsrat *Jacoby*, Kammermusiker *Kömpel*, Musikdirektor *Lassen*, die Opern- und Kammersänger *Meffert* und *v. Milde*, *Parry*, die Hofschauspieler *Podolsky* und *Schmidt*, Musikdirektor *Stör*, *James Marshall* und Buchhändler *Voigt*, also im ganzen 15 Mitglieder.

Ueber die letzte Sitzung sind besondere Nachrichten nicht vorhanden. Für die daran Beteiligten mag es ein Akt gewesen sein voll wehmütigen Gefühles. Mit kühnen Hoffnungen, weittragenden Plänen hatte man 1854 den Bau errichtet, die Schaffung einer Stätte, wo sich im gemeinsamen Vorwärtsgehen die Interessen weimarischen Kunstlebens zentralisieren sollten, in fröhlich köstlichen Stunden hatte man die Zusammenkünfte gefeiert, angesehene berühmte Künstler und Geistesgrößen in seinen Verkehr gezogen, hatte man es vermocht, in der Pflege kollegialischer, beruflicher Bestrebungen, die dem Kunstleben Angehörigen oder sich als zugehörig Betrachtenden einander freundschaftlich zusammenzuführen. Der hoffnungsvolle, vielversprechende Bau war zusammengebrochen mangels einer festen Organisation.

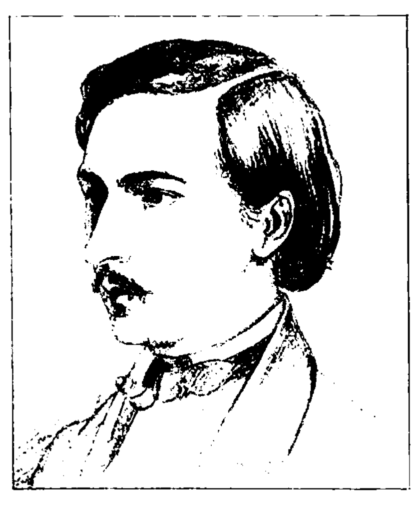
Milde als letzter Führer des Vereins legte sein Szepter nieder und schloß die Akten, der N.W.V. hatte geendet. Pietätvoll ist von ihm alles dorthin niedergelegt worden, wohin es als Reminiszenz vergangener glorreicher Tage gehört,



PETER CORNELIUS.[1]



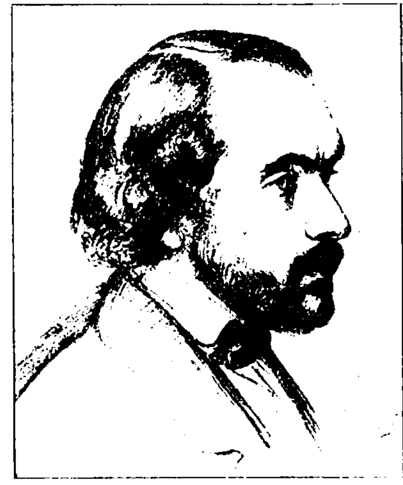
HANS v. BÜLOW.



DIONYS PRUCKNER.



HANS v. BRONSART.



BERNHARD COSSMANN.



ALEXANDER RITTER.

Friedrich Prellers Porträtzeichnungen von Mitgliedern des N.W.V.

Aus der Kupferstichsammlung des Großherzogl. Museums in Weimar. Zum erstenmal veröffentlicht u. für die „N. M.-Z." aufgenommen von K. Schwier in Weimar.

[1] Das in Heft 7 wiedergegebene Bild ist vielleicht eine Kopie des Originals von Preller.

in die einstige Wohnung des Meisters Liszt, dem weimarischen „Liszt-Museum": die Akten, das Fremdenbuch, das Kassabuch, die Mitgliederlisten und das Vereinsalbum. Die vom Meister Preller gezeichneten Bleistiftporträtzeichnungen der Mitglieder hat man dem Album entnommen und bewahrt sie in der Kupferstichsammlung des Großherzoglichen Museums — ständige Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe — zu Weimar auf. Es sind dies die in heutiger Nummer zum ersten Male reproduzierten Bildnisse von H. v. Bronsart, H. v. Bülow, B. Coßmann, P. Cornelius, E. Genast, H. Grans, F. Hebbel, F. Liszt, Montag, D. Pruckner, J. Rank, E. v. Sauppen, F. Schreiber. (Vergleiche dazu den Schluß des Aufsatzes.) —

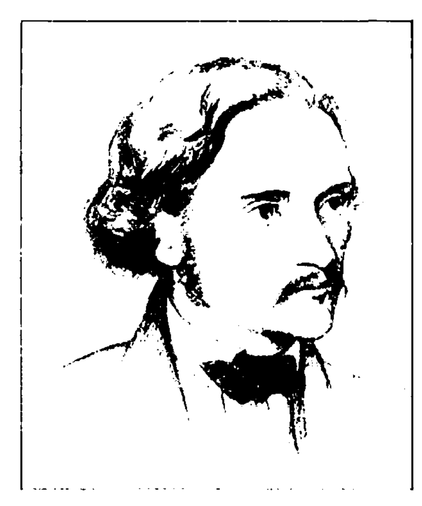
Hatte der N.W.V. zwar zu bestehen aufgehört, das bildlich dargestellt, aus alter, klassischer und nachklassischer Zeit, grüßt uns herab von dem Gewände des Gemaches: wertvolle Meisterwerke von *Hummel*, *Preller*, *Thon*, *Schwerdgeburth*, oder auch einfache Stiche, Lithographien, bunte Bildchen, Porträts der weimarischen Dichter, Gelehrten und Künstler aus glanzvoller Vergangenheit, Szenen daraus, Stadtansichten des alten Weimar, Karten, allegorische Zeichnungen, Autographien — bunt durcheinander —, Hunderte an der Zahl, in schlichter oder besserer Einrahmung, scheinbar regellos und doch systematisch geordnet: das alles versetzt den Beschauer in eine Art Stilleben vergangener historischer Zeit. Es ist eine kleine, in ihrer Art in Weimar wohl wenig vorkommende Bildergalerie fleißigen und verständnisvollen



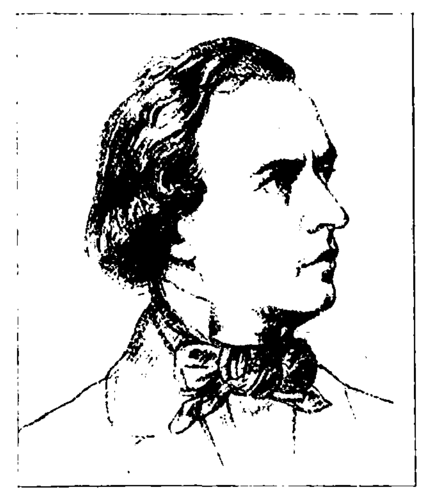
FERD. SCHREIBER, Musikschriftsteller.



KARL MONTAG, Musikdirektor.



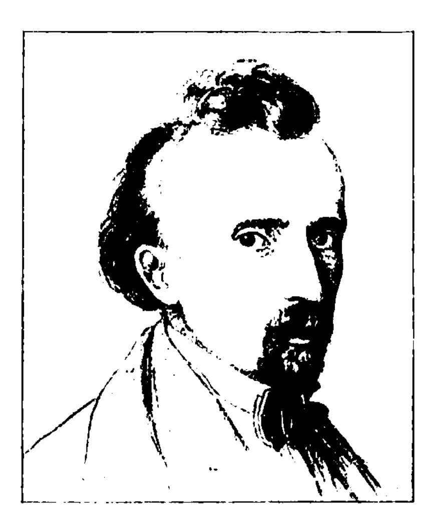
EUGEN v. SAUPPEN, Tonkünstler.



HEINRICH GRANS, Hofschauspieler.



EDUARD GENAST, Hofschauspieler.



Dr. JOSEPH RANK, Schriftsteller.

Friedrich Prellers Porträtzeichnungen von Mitgliedern des N.W.V.

Aus der Kupferstichsammlung des Großherzogl. Museums in Weimar. Zum erstenmal veröffentlicht u. für die „N. M.-Z." aufgenommen von K. Schwier in Weimar.

Vereinslokal, „Der Adler", blieb trotzdem nach wie vor der Treffpunkt der Künstler. Der frühere Verein hatte sich in einen „Stammtisch" gewandelt, dessen Mitglieder im Adler weiter verkehrten. Dieser „Goldene Adler" ist nun nicht eines von den Hotels der Neuzeit, die zur Betrachtung herausfordern; bescheiden, eingeklemmt zwischen alten Bürgerhäusern der früheren Breitengasse, jetzt modern Marktstraße genannt, kennzeichnet er sich als Gasthaus nur durch seine in großen Lapidarbuchstaben angebrachte Aufschrift und den darüber befindlichen bronzefarben angestrichenen, auf Postament befestigt sitzenden Adler. Die Bauart, die profilierten, mit Kantenstäben versehenen Fensterbänke, das kunstvoll in Schlosserarbeit ausgeführte Gitteroberlichtfenster über dem Toreingang, weisen auf die Mitte des 17. Jahrhunderts als Bauzeit des Hauses hin. Und dem ist auch so. 1652 erneuert Herzog Wilhelm die auf dem alten Patrizierhause ruhende Gasthofsgerechtigkeit. Ein Stück weimarische Geschichte, Sammelns, manches Stück wird bedeutenden Wert haben. Sehenswert sind die in dem Speisesaale befindlichen Deckengemälde — Jagdstücke, mutmaßlich von Rüdinger Ende des 17. Jahrhunderts gemalt.

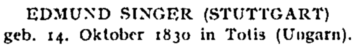
Ein Unikum aber, die Perle des Adlers, ist das kleine, neben dem Gastzimmer gelegene dunkle Trinkstübchen,

das Genelli-Zimmer.

Ja, wenn man es so nennen könnte! Eine enge Klause ist's, mit einem auf das Treppenhaus hinausgehenden Fenster, das kein Licht hereinläßt; ein trauliches Plauder- und Koseeckchen, wo man in der, durch einen hölzernen Einbau mit davor drapierter Portiere gebildeten Ecke auf der lederbezogenen Bank, hinter dem runden Mahagonitisch so recht träumen kann von der Zeit, wo geistvolle Männer und Frauen hier in zwanglosem Verkehr zusammenkamen. Die Bank! Auf ihr soll der Olympier Goethe gesessen haben, wenn er, seiner geistigen Werkstatt am Frauen-

plan entfliehend, Erholung und Verkehr im Kreise seiner Bekannten im „Adler" suchte. *Liszt, Preller, Genelli, Hoffmann v. Fallersleben, Dingelstedt,* später *v. Milde, Lehfeld* und andere noch, sie haben alle auf dieser Bank Platz

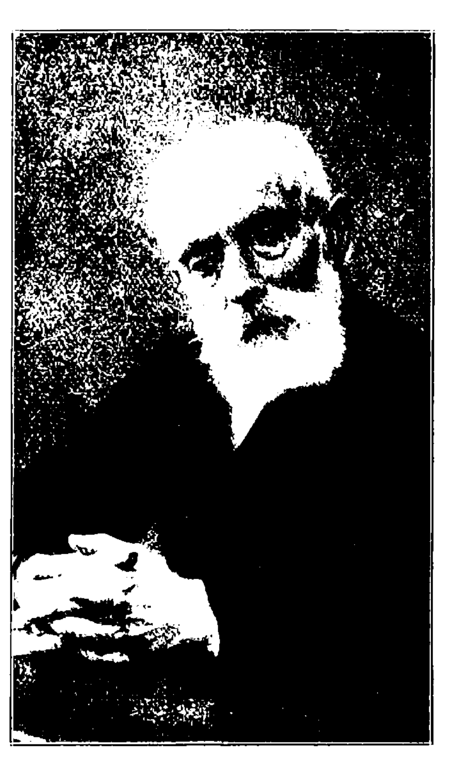




EDMUND SINGER (STUTTGART)
geb. 14. Oktober 1830 in Totis (Ungarn).



HANS v. BRONSART (MÜNCHEN)
geb. 11. Februar 1830 zu Berlin.



BERNHARD COSSMANN (FRANKFURT)
geb. 17. Mai 1822 zu Dessau.

Die drei ältesten überlebenden Mitglieder des ehemaligen N.W.V.

genommen, wenn sie im Kreise der Neuweimaraner das Szepter schwangen in heiterer Fidelitas. Ueber der Bank, auf Konsole thront die Büste, der Charakterkopf des Meisters *Genelli,* auf anderer Seite das bronzene Reliefbildnis *Rietschels,* zwischendurch in bunter Reihe in Stichen, Lithographien, auch Photographien mit und ohne Autogramm sind die Bildnisse kleinen und großen Formats angebracht von Liszt, Hoffmann v. Fallersleben, Genast, Böcklin, Bogumil Dawison, Ed. Devrient, Friedrich Hase, Hector Berlioz, Julius Grosse, Friedrich Preller, Friedrich Hebbel, Peter Cornelius, Genelli, Hackländer, Richard Wagner, Hiller, Gutzkow und Johann Joachim, nicht weit davon gegenüber dem Genelli-Kopf das Reliefbildnis Otto Lehfelds und die Totenmaske Liszts.

Lauter Mitglieder und Gäste des Neu-Weimar-Vereins, lauter Namen von bedeutendem Klange! Sie alle haben hier verkehrt, und wenn man den engen Raum betrachtet und die genannten Geistesgrößen Revue passieren läßt, däucht es einem wunderbar, wie soviel Vertreter der Wissenschaft und Kunst einst aneinandergekeilt hier Platz gehabt haben. Zahlreiche Medaillons und Büsten schmücken die Wände: Beethoven, Händel, Mozart, Haydn, Goethe, Schiller, Daniel Aligieri, Torquato Tasso, Franzesco Petrarca, Ariosto und noch andere mehr. Freigelassene Plätzchen sind ausgefüllt mit Bildnissen aus Weimars Vergangenheit. Eine kunstlose Lithographie in größerem Format, ein Erinnerungsblatt an das Sturmjahr 1848 zeigt *Richard Wagner* als Volksredner; es ist ein seltenes Exemplar und von Verehrern Wagners und von Kunstsammlern vielfach, aber vergeblich begehrt. (Siehe die Abbildung in Heft 1.) Den künstlerischen Schmuck des Stübchens erhält es durch sieben von der Meisterhand *Bonaventura Genellis* ausgeführte schwungvolle Radierungen (sie sind dem Zimmer von ihm gestiftet und nach diesen hat es den bezeichnenden Namen erhalten): An der Mutter Brust, Erste Kunsterfolge, Ein Blick ins Irrenhaus, Der Künstler und die Seinen, Amor als Peiniger, Aus toller Zeit, Künstlers Selbstbekenntnis.

Hier im geweihten „Genelli-Zimmer", fand sich abendlich bis in die 80er Jahre des vergangenen Jahrhunderts hinein eine auserlesene Gesellschaft, Schriftsteller, Maler, Schauspieler, Sänger und noch andere Herren, auch Damen zum gemütlichen Verkehr zusammen. Da hockten sie, denn der Raum ist gar eng, beieinander beim Glase Bier oder dem Schoppen Wein, den der Wirt aus seinem Keller kredenzte, im anregenden Gespräche über Kunst und allerhand, was das geistige Gebiet des Lebens eben gebracht. Ueber und neben sich schauten dann die kleinen Bildchen, Stiche, kunstlose Lithographien oder Zeichnungen der Porträts einstmaliger Neuweimaraner von den Wänden auf dieses Treiben herab, gleichsam befriedigt, daß das von ihnen gelegte Samenkorn doch nicht ganz verloren gegangen war. Aber auch diese Gesellschaft ist dann nach und nach den Weg alles Fleisches gegangen. Es ist daher um so mehr anzuerkennen, daß der jetzige Adlerwirt, Herr *Bätzold,* pietätvoll darauf hält, daß wenigstens diese Stätte der letzten Zusammenkünfte für die kommende Zeit erhalten bleibt. Der Sekretär der Schiller-Stiftung, Dr. *Julius Grosse,* der Schriftsteller *vom Brühl,* die bekannte gemütvolle Erzählerin *Helene Böhlau,* die Führerin und Vorkämpferin für die Frauenbewegung *Gabriele Reuter,* die Schauspieler *Jocza Savits, Max Martersteig,* der gewaltige Shakespeare-Tragöde *Otto Lehfeld,* die Sänger *Achenbach,* genannt *Alvary,* und der junge *Scheidemantel,* die Liszt-Schüler *d'Albert, Pohlig, Stavenhagen, Dingeldey, Rosenthal, Friedheim, Reisenauer* und noch andere waren Mitglieder des einstmaligen Stammtisches im Genelli-Zimmer des „Adlers". Auch sie sind fortgegangen: — dahin — dorthin! — Nur einer von ihnen hat ausgehalten bis kurz vor seinem im Jahre 1905 erfolgten Tode, das war *Julius Grosse,* scherzweise „der vertrocknete Flußgott" genannt. Alleine kam er des Abends, setzte sich an dem runden Mahagonitisch unter die Genelli-Büste und das dampfende Glas Grog vor sich, strich er sich das Haar hinter die Schläfe; in langen grauen Strähnen, gleichwie bei Liszt, hing es zu beiden Seiten straff herab. In tiefem Sinnen saß er dort, träumend vielleicht von den köstlichen Tagen einer nun längst entschwundenen Vergangenheit. Heute ruht er draußen auf dem alten Friedhof in Mitte der Vielen, die, wie auch er, zum Ruhm und Glanze Weimars beigetragen. —

Den vielfachen mit Erfolg gekrönten Bemühungen ist es gelungen, diejenigen Porträts von Mitgliedern des N.W.V. in diesem Heft dem verehrlichen Leser zur Anschau zu bringen, die die Hand des Meisters *Friedrich Preller* († 1878) im Vereinsalbum verewigt hat; es sind 14 Köpfe und — was besonders interessiert — zumeist Jugendbildnisse aus der Mitte der 50er und 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts. Ein Wiedererwachen wie Dornröschen nach fast 50jährigem Schlummer!

Als 1867 Feodor von Milde nach Niederlegung des Vorstandsamts als letzter des N.W.V. Akten, Pandekten und Album ins Liszt-Museum zu Weimar trug, als dem Ort, wo sie vereint mit den nachgelassenen Heiligtümern des Meisters Liszt einen würdigen Aufbewahrungsplatz fanden, ahnte man nicht, daß sie erst nach langer Zeit ihr Auferstehungsfest feiern sollten. In der Schlafkommode des Meisters ruhten sie — Akten und Album — eingepackt im blauen, dicken, unscheinbaren Umschlagbogen, bis ein Berufener oder Unberufener sie ans Tageslicht zog.

Sie lagen dort und liegen auch heute noch dort, weil Milde es für richtig befand, alles, was dem N.W.V. gehörte, in der Wohnung dessen aufzubewahren, der einst sein „permanenter" Präsident war; ebensogut hätte er den Vereinsnachlaß in die Bibliothek oder ins Museum tragen können. Ein rechtlicher Erbe hierzu war nicht da und — die Frage ist auch heute noch offen. Dieser Umstand mag seinerzeit *Ruland*, den damaligen Direktor des Großherzoglichen Museums zu Weimar, bewogen haben, dem Album die meisterhaft von dem Vereinsmitgliede Friedrich Preller gezeichneten Bleistiftaufnahmen der Neuweimaraner — 14 an der Zahl — zu entnehmen und dem Großherzoglichen Museum der Preller-Sammlung einzuverleiben. Jahrelang haben sie dort gelegen, unbeachtet und — vielleicht auch unbeschaut. Nach dem Umbau des Museums im vergangenen Jahre, nach Neuordnung und Einteilung der dort befindlichen Gemälde, Sammlungen und Kunstgegenstände durch den erst in neuester Zeit von Weimar geschiedenen Hofrat Dr. *Koetschau* haben diese kostbaren Albumbilder einen würdigen Platz gefunden in der dem Großherzoglichen Museum für Kunst- und Kunstgewerbe am Karlsplatz angereihten Kupferstichsammlung. Freilich das entleerte Vereinsalbum befindet sich im Liszt-Museum! Veröffentlicht — oder vervielfältigt ist bisher keine von den hier zur Reproduktion gebrachten Porträtzeichnungen; wir haben es hier mit dem erstmaligen Abdruck Prellerscher Originale zu tun, um so größeren Wert haben sie! —

Von der Münchner Hofoper.

DIE schönen Tage des Gastspieles von *Ernst Kraus* sind nun vorüber; es waren etwa sechs Wochen, die den gefeierten Sänger unserer Bühne verpflichteten. Er bescherte uns folgende Rollen: Samson, Siegmund (mit der Morena als Sieglinde), die beiden Siegfriede, Erik, Evangelimann, die ihm alle begeisterte Anerkennung einbrachten. Recht schade, daß Kraus, bekanntlich ein Münchner Kind, nicht in den dauernden Wirkungskreis unserer Bühne treten kann; der ewigen Tenor-Not, soweit es sich um Heldenpartien handelt, wäre damit ein Ende. Als weitere Gäste waren erschienen die *Aino Ackté* (als Salome), Frau *Drill-Oridge* aus Wien (als Erda) und Fräulein *Ucko* aus Weimar (als Fidelio). Der Sohn des unvergessenen *Heinr. Vogl* debütierte als Max in Webers „Freischütz", leider mit negativem Erfolge. Am 2. Januar gab es eine nachträgliche „*Spohr*-Feier". Unter Hofoperndirektor *Mottls* Leitung gelangte „Jessonda" in neuer Einstudierung zur Aufführung. Es scheint recht müßig, heutzutage über ein Werk zu urteilen, das jahrzehntelang der deutschen Bühne angehörte — erste Aufführung 1823 — und das lange Zeit im besten Sinne des Wortes Repertoireoper geblieben war. Als das Musikdrama geschaffen war, mußte „Jessonda" als einer andern Zeit angehörig verblassen, schließlich untergehen. Denn zu den unvergänglichen Werken zählt „Jessonda" nicht. So war es denn mehr ein Akt der Pietät als des Bedürfnisses, das Werk wieder ans Licht zu bringen. Trotz ausgezeichneter Darstellung wird die Oper in Bälde wieder der Ruhe pflegen, denn — bei aller Hochachtung vor Spohr — ihre Zeit ist gewesen. Fräulein *Fay* bot in der Titelrolle gesanglich und darstellerisch sehr Tüchtiges; gegen früher hat sie namentlich an Wärme des Ausdruckes bedeutend gewonnen. Leider ist ihre Aussprache nicht immer einwandfrei. Ihr zur Seite stand die liebliche Amazili des Fräulein *Ulbrig*, deren hohe Töne jetzt schon anfangen, scharf zu werden. Die Warnungen einer wohlmeinenden Kritik vor allzu anstrengenden Aufgaben haben also nichts gefruchtet. Schade! Reizend sangen die beiden Künstlerinnen das übrigens der Konzertmusik angehörige Blumenduett im zweiten Akte. Eine ausgezeichnete Leistung bot *Brodersen* als Tristan d'Acunha. Weniger befriedigte *Günther-Braun* als Nadori, dessen Organ nicht immer edel, dessen Vortrag manchmal etwas rauh klingt. Für den Oberbraminen Dandau hätte ich *Gillmann* etwas mehr Gewalt der Stimme gewünscht; das überzeugte doch zu wenig. Die kleinen Partien waren mit Ausnahme des indischen Offiziers durchaus tüchtig besetzt: Orchester, Chöre und Ausstattung waren unserer Bühne würdig. Das vollbesetzte Haus nahm die Vorstellung mit lebhaftem Beifall auf. —

Puccinis Madame Butterfly hat lange gebraucht, bis sie den Weg an die Isar gefunden. Der Erfolg Puccinis erklärt sich daraus, daß er im Gegensatz zu so vielen anderen Komponisten eben wirklich Talent für die Bühne besitzt, daß er wirksam zu schreiben versteht, daß seine Musik gefällig ist, daher dem Theaterpublikum — freilich nicht einem solchen im Sinne Schillers oder Wagners — leicht zugänglich, daß er stets dankbare Textbücher, pardon, Dichtungen zur Unterlage hat, daß er größtenteils eine eigene Sprache spricht und schließlich, daß er nie mehr scheinen will, als er ist. (Zu Puccinis Melodik in der Butterfly hat *G. Capellen* in No. 22 des 30. Jahrganges dieses Blattes darauf hingewiesen, daß sie durchsetzt ist mit original-japanischen Motiven und Tonfällen. Aehnlich verfuhr übrigens auch Saint-Saëns in seiner Princesse jaune.) Zum vollen Münchner Erfolg trug in erster Linie Frau *Bosetti* in der Titelpartie bei. Gesangstechnisch wird sie nicht viele Rivalinnen in dieser Partie haben. Ihr Gatte



Das Genelli-Zimmer im „Goldenen Adler" zu Weimar. Versammlungslokal des N.W.V.

„mit monatlicher Kündigung", Benjamin Franklin Linkerton, erfreute mehr durch prächtige Töne seines Organes als durch sein Spiel. Ausgezeichnet in jeder Hinsicht war der Sharpless des Herrn *Brodersen*. Die übrigen Partien waren durch die Herren *Kuhn*, *Globerger*, *Gillmann*, *Hofmüller*, *Lohfing*, *Wiedemann* und Frl. *v. Fladung* würdig vertreten. Die Ausstattung befriedigte im ersten Akt nicht vollständig; diese stilisierten Bäume und Wolken wirken nichts weniger als erfreulich. Auch im übrigen kann ich mir die Inszenierung glänzender, farbenreicher denken. Manches erschien geradezu kitschig. Für die Regie zeichnete Professor *Fuchs* in sachgemäßer Weise. Hofkapellmeister *Röhr* leitete die Aufführung mit sichtlicher Liebe und prächtigem Gelingen; ein spezielles Lob verdient unser ausgezeichnetes Orchester. **Professor H. Schwartz.**



Aachen. „Der Triumph des Prometheus" von *Reynaldo Hahn*, Dichtung von *Paul Reboux*, hat im vierten städtischen Abonnementskonzerte die erste deutsche Aufführung erlebt. Das Werk stellt sich im großen ganzen mehr als Handlung dar, die sich vielleicht nicht so schlecht mit Bühnendekor umhängen ließe. Im Mittelpunkt steht der am Felsen geschmiedete Prometheus, klagend über seine trostlose Verlassenheit. Doch die Menschen, denen er die Wohltat des Feuers gebracht hat, nahen sich, ihm zu danken. Dagegen die Götter, an ihrer Spitze Jupiter, treten vor den Helden, um ihn zu beschwören: „Gib ihr (der Menge) den Glauben wieder". Die Menschen dagegen erheben bald einzeln, bald im Chore nun immer eindringlicher und mächtiger ihre Stimmen zum Lobe Prometheus' und seines Werkes. In einer grandiosen Hymne auf den gefolterten Helden, der in die Worte ausbricht: „Brause, Orkan! Glüh, Sonne heiß, pfeifet, ihr Winde, die Folter sie dünkt mich gelinde", und auf die Arbeit klingt das Werk aus. Reynaldo Hahn ist eine durchaus selbständige Natur, die eigene Arbeit zu leisten gewillt ist und absolut nicht verlegen zu sein braucht in der Wahl der Mittel. An die menschliche Stimme stellt die Komposition die höchsten Anforderungen. Unsere heutigen Solisten sind ja mit dem Rüstzeug für alle Eventualitäten versehen. Aber Hahn hat auch auf den Chor keinerlei Rücksicht genommen. Er behandelt ihn wie die Solostimmen. Und gerade an den Chorsätzen zeigt sich das musikalische Idiom des Komponisten am schärfsten. Die a cappella-Sätze, die polyphonen Doppelchöre haben etwas ungemein Bestrickendes an sich, etwas Gigantisches, das manchmal an die glänzende Polyphonie eines Palestrina erinnert. Gegenüber der Partie des Prometheus, die mit großer Sorgfalt und durchaus einheitlich komponiert ist, treten die andern Soli zurück. — Die Aufführung war glänzend. Die Chöre unter Prof. *Schwickerath* übertrafen sich selbst, so daß der anwesende, übrigens sehr gefeierte Komponist zu behaupten wagte, er sei der beste unter den augenblicklich existierenden Chören. *H. Soomer* lieh dem Prometheus alle Vorzüge seines wunderbaren Organs. Man hatte, in Ermangelung einer deutschen Ausgabe, sich schon mit dem Gedanken vertraut gemacht, das Werk in französischer Sprache aufzuführen. Da erschien noch vor Torschluß die deutsche Uebersetzung von Dr. *Otto Neitzel*, die zwar recht geschickt gemacht ist, aber doch noch einer Nachprüfung bedarf. Auch der Klavierauszug kann eine nochmalige genaue Korrektur vertragen. *J. M. P. Steinhauer.*

Darmstadt. Das dritte Konzert der „Großherzoglichen Hofmusik" war ausschließlich *Max Reger* gewidmet. Neben einer Wiederholung der Variationen und Fuge op. 100, des anerkannt besten Orchesterwerkes Regers, und einigen Gesängen aus op. 31, 76 und 97, von Frau *Fischer-Maretzky* aus Berlin mit reifster Kunst vorgetragen, gelangte das einstündige Violinkonzert op. 101 zur örtlichen Erstaufführung; vom technisch-künstlerischen Standpunkt aus reißt es zur Bewunderung hin, vom musikalisch-ästhetischen Gesichtspunkt aus ist es abzulehnen. Konzertmeister *Havemann* (jetzt Hamburg) bewältigte die ungeheuerlichen Schwierigkeiten des Werkes mit bewundernswerter Meisterschaft. Im „Richard Wagner-Verein" brachte der Wiesbadener Bach-Verein (Kapellmeister *Georg Gerhard*) erstmalig drei weltliche Kantaten („Mer hehn en neue Oberkeet", „Kaffee-Kantate" und „Der zufriedengestellte Aeolus") zur Aufführung, in denen Bach als Humorist zu Worte kam. An gleicher Stelle gab die jugendliche ungarische Geigerin Fräulein *Stefi Geyer* mit ehrlichstem Erfolg ihr erstes Konzert; einen Brahms-Abend veranstaltete das „Berliner Vokal-Quartett" (Fräul. Eva Leßmann, Frau Iduna Walter-Choinanus [an Stelle des erkrankten Fräulein Agnes Leydhecker], Richard Fischer und Heß van der Wyk), *Wilhelm Backhaus*, der seit Jahreswende unser Mitbürger ist, einen Chopin-Abend mit gewohnter Künstlerschaft. — Von den Aufführungen des Hoftheaters ist die Neueinstudierung von *J. Massenets* Mirakel „Der Gaukler unserer lieben Frau" bemerkenswert. Novitäten sind bis jetzt in der Oper noch keine erschienen. Das endgültige Ausscheiden Herrn Spemanns, unseres langjährigen Heldentenors, hat das fortgesetzte Erscheinen von auswärtigen Sängern zur Folge, von denen bis jetzt Tijssen (Frankfurt), Decker (Mannheim) und Strätz (Hamburg) mit Erfolg gastierten. *Ernst Becker.*

Detmold. „Johannisnacht", lyrische Oper in 3 Akten von *G. Nicolai*, Musik von *Edgar Vogel*, hat in der Uraufführung am Hoftheater unbestrittenen Erfolg gehabt. Ein heißer Atem weht durch die Musik, die in ungemein glücklicher Verbindung von Lyrik und Dramatik zu Herzen gehende Töne anschlägt. Namentlich in den Soloszenen zwischen dem Großbauern und der Großbäuerin, sowie zwischen Rose und dem Fremden offenbart Vogel eine lyrische Begabung, die Hervorragendes von ihm erhoffen läßt. Eine Kinderszene zwischen dem Hirtenjungen und der Gänseliesl gehört zu dem Anmutigsten, was in dieser Art geschaffen ist. Die Chöre offenbaren flüssige, flotte Schreibweise. Im Spinnchor läßt Vogel, anstatt ein „verzwacktes Spinnerlied" zu komponieren, den Mädchenchor das gemütvolle Volkslied „In einem kühlen Grunde" in herber, klangschöner Harmonisierung anstimmen. Stets ist Vogel — und das scheint mir ein nicht zu unterschätzendes Zeichen — bemüht, immer nur so zu instrumentieren, wie es die Situation, der Wortsinn, erfordert. In Verbindung mit dem glücklichen Griff des Librettos ist ein Werk entstanden, das berufen erscheint, sich seinen Platz auf den Bühnen zu erobern. Die Aufführung bot, abgesehen von dem Chor, im Orchester und Solopersonal viel Gutes. Solisten: Fräulein Kästner, Fräulein Witt, Angelroth, Neibigstadt, die Herren Hofmann, Rüfer und Schmidt. Ein besonderes Lob verdienen Kapellmeister *Körber* und Oberregisseur *Dinger*, die sich mit Liebe und Hingabe des neuen Werkes angenommen hatten. *Richard Eilers.*

Düsseldorf. Die zweiaktige komische Oper „Robins Ende" von *Eduard Künneke*, zu der *Maximilian Moris* das heitere, unterhaltsame Buch schrieb, hat eine vorzügliche Aufführung und ungewöhnlich begeisterte Aufnahme gefunden. Die frische musikalische Erfindung, die Sicherheit des tonalen Ausdruckes, großer Klangreiz des Orchesters, dazu ein meisterhaft gesetzter achtstimmiger Spottchor, prächtige lyrische Szenen verraten ein vielversprechendes Talent. (Die Oper ist im Verlag der „Harmonie" in Berlin erschienen.) Mit den Darstellern wurde der junge, in Berlin lebende Komponist stürmisch gerufen und sehr gefeiert. *A. E.-S.*

Hannover. Eine zweite Uraufführung in dieser Saison hat das vierte Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle mit einem Werke größeren Stiles des hier ansässigen Komponisten *Richard Metzdorff* gebracht. „Künstlers Erdenwallen", eine symphonische Dichtung in drei Teilen für großes Orchester, Orgel und gemischten Chor (chorus mysticus), op. 62, betitelt der durch zahlreiche Orchester- und Kammermusikkompositionen wohlbekannte Tondichter sein neuestes Opus, das er nach dem beigegebenen Programm nicht rein subjektiv gedeutet haben will, sondern inhaltlich auf „einen jeden in seinem sehnenden Streben nach den höchsten Idealen, endlich Halt machend vor dem Allbezwinger Tod" bezogen sehen möchte. Demzufolge liegen dem ersten Teile die resignierenden Worte zugrunde: „Sei still, mein Herz! Wohl hast auch du gestrebt, gekämpft, geliebt! Still! — Still!" — Der zweite, „Irrlichter" überschrieben, kennzeichnet danach das rastlose Jagen nach den Lebensidealen, die, nie erreicht, wesenlos zerflattern. Der dritte endlich kündet die Sehnsucht nach Erlösung: „So komm, o Tod, bring' du die lang ersehnte Ruh'!" Der am Schlusse hinzutretende, aus der Ferne erklingende Chorus mysticus verkündet mit den Worten: „Es ist vollbracht!" den Abschluß des Erdendaseins. — Die vom Königlichen Kapellmeister *Boris Bruck* vortrefflich vorbereitete und dirigierte Aufführung zeigte aufs neue, daß Metzdorff hier, wie in seinen anderen Symphonien, ein Schaffender der modernen Richtung ist, dem zwar alles musikalische Rüstzeug hervorragend zu Gebote steht, der aber durch die grüblerische, erzwungene und abrupte Art, womit er seinen Gedanken Ausdruck verleiht, weder erwärmt noch erschüttert. Das offenbart insbesondere der erste Teil. Auch im dritten Satze, der doch wohl Anlaß böte zu einem letzten Aufschwung vor dem Erlöschen der Lebenskraft, zu einer breiten, großzügigen Kantilenenführung, ist davon wenig zu spüren. Es bleibt demnach als genußreich nur der in Berlioz' Manier sehr geschickt instrumentierte zweite Teil übrig, wonach auch stärkerer Beifall einsetzte. *A. Kl.*

Linz a. D. In das Operneinerlei brachte Puccinis „Madame Butterfly" (als Novität) einige Abwechslung. Eine Anfängerin aus der Wienerschule, Frl. Bertram, bot in der Titelpartie gute Mittelleistung, desgleichen Herr Schwarz (Linkerton). Gesanglich abgeklärter gaben sich Frl. Willison (Suzuki) und die Herren Janesch (Sharpless) und Stilp (Goro). Letzterer ist bereits nach Wien verpflichtet. — Im Konzertsaal hielt das Wiener Tonkünstlerorchester Einkehr. *Karbach* brachte Tschaikowskys 4. Symphonie rhythmisch straff. Beethovens

3. Leonoren-Ouvertüre, Liszts ungarische Phantasie, mit dem famosen Oskar Dachs am Flügel, und Mozarts „Jupiter-Symphonie" vervollständigten das Programm. — Unsere einheimischen Philharmoniker boten bisher an Neuheiten: eine Serenade für kleines Orchester von dem Salzburger Domorganisten *Rippl*. Saint-Saëns: le Rouet d'Omphale, Brahms tragische Ouvertüre, Haydns D dur-Symphonie (die Mozartische) und *Cesar Francks* d moll-Symphonie. Des Altfranzosen Schicksalsbiographie in Tönen. *Göllerich* brachte die Neuheiten in feinster Ausarbeitung. Das nächste Konzert bringt einen bis nun unaufgeführten Bruckner: Das Scherzo der IV. in der Urfassung. *F. G.*

Prag. Das dritte Philharmonische Konzert im „Neuen Deutschen Theater" hat die bemerkenswerte Uraufführung einer viersätzigen Symphonie in a moll des Jung-Wieners *Dr. Robert Konta* gebracht. Schon als Komponist der Opern „Das kalte Herz" und „Der bucklige Geiger", sowie einzelner charakteristischer Lieder hat Konta gezeigt, daß er nicht nur etwas, sondern auch Eigenes zu sagen hat. Das verrät auch seine Symphonie, trotz ihres starken Bruckner-Mahlerschen Anhauchs. Am gelungensten sind die beiden Mittelsätze Adagio und Scherzo geraten. In letzterem insbesondere gibt der Komponist sein Bestes. Wohlvorbereitete Steigerungen, wirksame Kontrapunktik, nicht zuletzt blendende Instrumentaleffekte zeichnen das Werk — absolute Musik im besten Sinn des Wortes — besonders aus. Kapellmeister *Ottenheimer*, der mit Wärme und liebevoller Hingabe dirigierte, und der anwesende Komponist ernteten starken Beifall. *R. F. P.*

Weimar. Im Hoftheater ist zum ersten Male nach sorgfältigster pietätvollster Vorbereitung das Musikdrama „Gunlöd" von *Cornelius*, in der meisterhaften Bearbeitung von *Waldemar v. Baußnern*, mit vollem Erfolge aufgeführt worden. Dieser starke Erfolg läßt annehmen, daß die vielumstrittene und vielgewanderte „Gunlöd" am Weimarer Hoftheater von nun an zum ständigen Repertoire gehören wird. Verschiedene Neueinstudierungen geben dem neuengagierten Kapellmeister *Grümmer* Gelegenheit, seine natürliche Dirigentenbegabung und Bühnenroutine zu zeigen. — Auch in den Hoftheater-Abonnementskonzerten der *Hofkapelle* gab es viel Interessantes zu hören. Neben dem Doppelkonzert von Brahms (Gebrüder *Reitz*) kamen als neu zur Aufführung ein Duett aus der Oper „Herbort und Hilde" von Waldemar v. Baußnern, das sehr gefiel, und die musikalisch bedeutenden f moll-Variationen für Orchester von *Berger*, die der Komponist selbst dirigierte und die ihm den einmütigen Beifall der Zuhörer eintrugen. — Mit dem Hochbergschen Klavierkonzert stellte sich Frau *Kwast-Hodapp* vorteilhaft vor. — Gegen Weihnachten kam auch das Märchen „Anemone" von Else Müller-Walsdorf mit der Musik von *Gustav Lewin* zur Uraufführung, dessen bereits 1906 geplante Aufführung durch den damaligen Bühnenbrand im alten Hause vereitelt wurde. — Sehr abwechslungsreich gestaltete sich auch bis jetzt die Konzertsaison. Im Konzertsaal hörten wir dann noch die Brüsseler, sowie unsere vortreffliche Quartettgenossenschaft mit dem Hofkonzertmeister Reitz an der Spitze. Eine Sonate für Cello und Klavier von Waldemar v. Baußnern (der Komponist, Kammermusiker Friedrichs) hatte sich lebhaften Beifalls zu erfreuen. — Das Andenken Spohrs feierte die hiesige Blasmusikvereinigung durch eine prächtige Ausführung des Nonetts von Spohr. Auch einige Neuheiten gab es in dem Konzert, eine Tondichtung von *Bumke*, betitelt „Der Spaziergang", die in koloristischer Beziehung manch Reizvolles enthielt, und Lieder von *Stern* (Kammersänger Strathmann). — Künstlerisch bedeutenden Erfolg hatte auch der Liederabend von *Elisabeth Schenk* (neu: Lieder von Sträßer und Hugo Kaun). *G. L.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Wie gemeldet wird, werden die nächsten *Bayreuther* Festspiele außer dem „Parsifal" und dem „Ring" auch „Die Meistersinger" in neuer Einstudierung und teilweiser Neuausstattung bringen.

— Im Berliner Opernhaus findet demnächst die erste Aufführung einer Indianeroper „Poia" von *Arthur Nevin* statt.

— Im Frankfurter Stadttheater hat die 25. Aufführung der „Salome" unter Leitung von *Richard Strauß* stattgefunden, der, jubelnd empfangen, nach Schluß der Vorstellung inmitten der Solisten Gegenstand begeisterter Ovationen war.

— In Graz hat die Oper „Misé Brun" von *Pierre Maurice* einen schönen Erfolg gehabt. Die Aufnahme war warm und herzlich.

— Im Hoftheater zu Karlsruhe hat die Uraufführung von *Siegfried Wagners* „Banndietrich" (am 23. Januar) unter Leopold Reichweins großzügiger Leitung bei vortrefflicher Besetzung durchschlagenden Erfolg gehabt. Der Dichterkomponist und die Darsteller wurden stets aufs neue hervorgerufen. (Bericht folgt.) *Sch.*

— „Der alte Aar", eine einaktige Oper von *Raoul Gunsburg*, hat ihre deutsche Erstaufführung in Köln erlebt.

— „Die Girondisten", Oper von *Fernand Le Borne*, soll im Kölner Stadttheater aufgeführt werden. Fernand Le Borne ist der Komponist der Oper „Mudarra", die im königl. Opernhaus zu Berlin gespielt wurde, und der an der Pariser Großen Oper gespielten Oper „La Catalane".

— In Stuttgart hat die erste Aufführung von *Eduard Künnekes* komischer Oper „Robins Ende" schönen Erfolg gehabt. Ein Tanzspiel „Der Heimweg" von *J. M. Erb* schloß sich an.

— Das *Weimarer* Hoftheater, das als eine der ersten Bühnen den „Tannhäuser" herausgebracht hatte, hat am 5. Januar das Jubiläum der 200. Aufführung der Oper begangen.

— *August Bungert* macht bekannt, daß er ein Vorrecht auf Benutzung des Titels „Der Zorn des Achilleus" hat, den auch ein Schauspiel von W. Schmidtborn trägt. Bungert sagt, daß er nach der Vollendung der „Odyssee" an einem Zyklus von Musiktragödien komponiere, der die „Ilias" im weitesten Sinne zur Grundlage hat. Schon im nächsten Jahre hoffe er den „Zorn des Achilleus" aufführen zu können.

— *Franz Lehár* hat jetzt eine ernste Oper geschrieben, einen Einakter, betitelt „Soldatenliebe". Diese Fruchtbarkeit wird bald unheimlich.

— Wie aus Paris gemeldet wird, soll in der bevorstehenden Hauptsaison die Große Oper eine *Wagner-Saison* haben. Im Februar und März wird zwei Wochen lang der „Nibelungen"-Zyklus das Repertoire beherrschen, und neben diesen „Ring"-Darbietungen sollen in derselben Zeit eine Reihe anderer Wagner-Opern in Musterdarstellungen aufgeführt werden, so „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Tristan und Isolde".

— Die neue Oper von *Saint-Saëns* wird „Eine Serenade" heißen.

— *Leoncavallo* beabsichtigt, wie italienische Blätter melden, seine neue Oper „Maià", die kürzlich in Rom abgelehnt wurde, einer gänzlichen Neubearbeitung zu unterziehen, in welcher Gestalt sie dann zuerst an der Berliner Königl. Oper aufgeführt werden soll. — Dagegen hat vier Tage darauf im Teatro Nazionale in Rom die dreiaktige Operette „Malbruck", Text nach Boccaccio von Nessi Erfolg errungen. Das Werk stellt eine Parodie auf die alte italienische lyrische Oper Paisiellos, Rossinis usw. und eine leise Satire auf zeitgenössische Hochopern und moderne Operetten dar. So ruft z. B. Malbruck in einer schlimmen Situation aus: „Che Strauß!", statt „Che strazio!" (Welche Marter), wobei das Orchester die Musik von Richard Strauß parodiert.

— Die am 19. Februar beginnende Opernsaison im Covent-Garden, Direktion Thomas Beecham, wird, wie aus London berichtet wird, ihre Hauptanziehungskraft in der viermaligen Aufführung der „Elektra" finden, die Strauß selber dirigieren soll. Zdenka Faßbender ist eingeladen, die Elektra zu singen. „Salome" soll vom Zensor verboten sein. (!) Sonst enthält das Repertoire u. a. „Ivanhoe", eine vernachlässigte Oper Sullivans, „Tristan und Isolde", Delius' „The Village Romeo and Juliet", Ethel Smyths „The Wreckers".

*

— In Berlin ist *Max Schillings'* neues Violinkonzert in a moll zum erstenmal von Felix Berber gespielt worden.

— Im Turnverein Fichte zu *Berlin* hat ein Konzertabend das Programm „Klassische Tonmeister als Humoristen" gebracht. Unter anderen wirkten mit: Dr. Leopold Hirschberg, Lonja Beek und W. Harzen-Müller, die beiden letzteren von der bekannten Barthschen Madrigal-Vereinigung.

— Im Musiksalon *Bertrand Roth* zu Dresden haben die Aufführungen zeitgenössischer Tonsetzer 124, 125 und 126 Werke von Max Trapp, Ernst v. Dohnányi, Paul Juon, Nicodé und Edgar de Glimes gebracht. Außerdem fand noch eine Wallnöfer-Matinee statt. Die 127. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke hat Kompositionen von Johannes Smith gebracht: Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello, Lieder, Suite für Violoncellosolo, Volkslieder aus der Sammlung „Von Rosen ein Krenzelein" (Ausgabe von Hubert Stierling). Sämtliche Werke aus dem Manuskript.

— In der Universitätsstadt *Göttingen* haben bei einem Künstlerkonzert als Solist der Bariton der Leipziger Oper *A. Kase*, als Gastdirigent Hofpianist *C. Schulz-Schwerin* (Leitung seiner d moll-Symphonie und Ouverture triomphale) mit Erfolg als auswärtige Kräfte mitgewirkt.

— Der Sängerchor des Lehrervereins in Frankfurt a. M. hat eine neue Chorballade mit Baritonsolo „Sardanapal" von *Lothar Kempter* aufgeführt.

— Wie aus Jena berichtet wird, hat in einem akademischen Konzert Prof. *F. Stein* die kleine, angeblich von dem jugendlichen Beethoven stammende Symphonie in C dur aufgeführt, deren Stimmen er unter alten Noten im Archiv der akademischen Konzerte gefunden hat.

— „Auf dem Felde der Ehre", ein Tongemälde des Braunschweiger Hofkapellmeisters *Max Clarus*, hat seine Erstaufführung in Kassel erlebt.

— Im Leipziger Gewandhause hat die Uraufführung der II. Symphonie in c moll (Mskr.) von *Hugo Kaun* stattgefunden.

— Das Oratorium „Gottes Kinder" von *Wilh. Platz* (Stuttgart) ist in Speyer durch den „Liedertafel-Cäcilien-Verein" unter Leitung des Musikdirektors Schefter aufgeführt worden.

— In den Orgelkonzerten, die *Paul Gerhardt* in der Marienkirche zu *Zwickau i. S.* gibt, kommen u a. zur Aufführung: II. Konzert (No. 36): Orgelwerke von Paul Gerhardt (Fantasie „Ein feste Burg"), P. Kröhne und Jos. Haas; Gesänge für Alt (Marg. Schütz aus Leipzig) von Händel, Bach, Reger, Jos. Haas und Paul Gerhardt (aus op. 5 und op. 8). III. Konzert (No. 37) am 21. November: Gedächtnisfeier für *Ludwig Neuhoff* (gest. 1. April 1909 in Gardone): Sonaten für Orgel, Adagio aus der Violinsonate op. 3 (Konzertmeister Hamann aus Leipzig), Andante aus dem Streichquartett op. 10 (Leipziger Gewandhaus - Streichquartett); geistliches Lied „Ich möchte heim" (Fr. Holstein aus Greiz). Präludium und Doppelfuge (Anton Bruckner zum Gedächtnis) für Orgel mit Trompeten und Posaunen von *Fr. Klose*.

— *Jean Louis Nicodés* Orchestersuite in 4 Sätzen „Faschingsbilder" hat in einem Symphoniekonzert des „Mozart-Orchesters" Oberleutensdorf in Brüx unter Leitung des Musikdirektors *Lorenz Kraus* ihre zweite Aufführung in Oesterreich erlebt und zwar mit durchschlagendem Erfolg. In diesem Konzert (28. Nov. d. J.) gelangten noch zur Aufführung das Meistersinger-Vorspiel, Oberon-Ouvertüre und die Es dur-Symphonie von Mozart. *L.*

— In *Wien-Mödling* hat unter Leitung des Musikdirektors *Ignaz Herbst* der „Mödlinger Männergesangverein" (Vorstand Dr. Alex. Rauch), der moderne Richtungen pflegt, ein Konzert veranstaltet, in dem neben einer Art Hugo Wolf-Feier („Der Feuerreiter", „Aufblick" und „Erhebung" für gemischten Chor a cappella, „Dem Vaterland" für Männerchor und Orchester) das phantastische Vorspiel zum 1. Akt der Oper „Indra" von Ignaz Herbst aufgeführt wurde. „Erhebung", „Feuerreiter" und das Vorspiel mußten auf stürmischen Applaus wiederholt werden. Daß Ignaz Herbst eigene Wege geht, konnte man schon aus den ersten paar Takten der Ouvertüre erkennen. Durch die eigenartige Instrumentation nimmt das Orchester eine besondere Klangfarbe an. Der Aufführung der ganzen Oper kann man mit großen Erwartungen entgegensehen. *J. S.*

— Des Chemnitzer Komponisten *Franz Mayerhoffs* „Frau Minne" ist in dem zweiten Festkonzert zur Einweihung der neuen städtischen Tonhalle in *St. Gallen* (Schweiz) unter Mitwirkung vorzüglicher Kräfte zur Aufführung gelangt.

— Der Organist *Karl Heyse* in Frankfurt a. M. ist von der Société des Concerts Classiques in *Marseille* als Solist für ein Symphoniekonzert im Théâtre National verpflichtet worden.

— In Venlo (Holland) hat die erste Konzertaufführung außerhalb Deutschlands von *Peter Cornelius'* „Gunlöd" in der Ergänzung von W. v. Baußnern stattgefunden (Solisten: Sophie Wolf, Ludwig Heß und Hans Vaterhaus). Im April werden Kapellmeister Paul Hein (Baden-Baden) und Professor E. Rabich (Gotha) ebenfalls mit Aufführungen „Gunlöds" im Konzertsaal folgen.

— Ein interessantes Programm geht uns von einem Leser in der Kolonie *Windhuk* zu. Dort hat im Hotel „Stadt Windhuk" ein Konzert des „Mendelssohn-Vereins" stattgefunden unter Leitung von Musikdirektor *H. Voigt*. Als Klavierduo wurde das Vivace non troppo aus der „Schottischen" gespielt. Dann gab's das Klavierkonzert in g moll (für 2 Klaviere) — Herr Voigt und Herr P. Heyse —, Lieder für gemischten Chor, Klaviersoli, Arrangements verschiedener Art (in Ermangelung des Orchesters). — Ein zweites Konzert mit Komponisten wie Nicolai, W. Berger, Schumann, Chopin, Weber, Silcher, Grieg, Händel, Sinding, Södermann zeigt, daß die Pflege der Musik auch in den deutschen Kolonien in guten Händen ist. Flügel scheinen noch nicht vorhanden, zwei Konzertpianos von Mann und Ibach verzeichnet das Programm, das die Swakopmunder Buchdruckerei (Filiale Windhuk) hergestellt hat.

— *Max Bruch* hat ein neues Werk für gemischten Chor, Orchester und Orgel, betitelt „Das Wessobrunner Gebet", vollendet. Die Komposition erscheint im Verlage von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig.

— *Granville Bantocks* großes dreiteiliges Chorwerk nach Versen des gefeierten, geistreichen persischen Epigrammatikers Omar Khayÿam (um 1100), dessen einzelne Teile bereits auf 10 englischen Musikfesten zur Aufführung kamen, ist von Hugo Schenck ins Deutsche übersetzt worden, so daß sich nun auch unsere deutschen Chorvereinigungen mit diesem bedeutenden Chorwerke beschäftigen können.

— *Felix Draesekes* große a cappella-Messe, die bei ihrer Uraufführung in Chemnitz Eindruck gemacht hat, wird demnächst durch den Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig veröffentlicht werden.

— Im Verlage von *C. F, W. Siegels* Musikalienhandlung (R. Linnemann) erscheinen demnächst „Choralvariationen" für Violine und Orgel und das Chorwerk „Maria und die Mutter" (Baumbach) von Erich Wolf Degner aus dem Nachlasse des im Herbste vorigen Jahres verstorbenen Komponisten.

— Im Verlage von F. E. C. Leuckart (Martin Sander) sind zwei Vortragsstücke für Violine und Orgel, op. 22, von *Roderich von Mojsisovics* erschienen, die bereits im Manuskript in Hamburg und Brünn erfolgreich aufgeführt wurden.



— *Beethoveniana.* Nach der Londoner „Times" wird über Versteigerung von *Beethoven-Briefen* berichtet: Am 17. Dezember 1909 gelangte bei Sotheby, Wilkinson & Hodge in London eine Reihe von 24 Briefen, sowie eine lange Denkschrift von Beethovens Hand zur Versteigerung. Sie stammen alle aus dem für Beethoven wenig glücklichen Jahr 1816 und sind zum größten Teil an Karl Joseph Bernhard, den späteren Herausgeber der „Wiener Zeitung", gerichtet, mit dem Beethoven seit 1814 in freundschaftlichem Verkehr stand. Der Inhalt der Briefe handelt zum Teil von Bernhards Gedicht „Der Sieg des Kreuzes", das Beethoven für die Wiener Gesellschaft der Musikfreunde als Oratorium komponieren wollte. Doch ergaben sich Schwierigkeiten; Beethoven war mit dem Text nicht zufrieden, die verlangten Aenderungen nahmen zu lange Zeit in Anspruch, und so kam das Oratorium überhaupt nicht zustande. Außerdem handeln sie zum großen Teil von Beethovens Neffen. Wie aus diesen Briefen hervorgeht, trug sich Beethoven damals ernstlich mit dem Gedanken, das undankbare Amt eines Vormundes aufzugeben. Auf diese Vormundschaft bezieht sich auch die Denkschrift, ein Schriftstück von 46 Quartseiten (!), datiert Wien, den 18. Februar 1820, das zugleich die umfangreichste von allen bekannten Beethoven-Handschriften ist; allerdings ist es nur ein Entwurf, über dessen etwaige Ausführung nichts bekannt geworden ist, und enthält infolgedessen an manchen Stellen zahlreiche Rasuren und Korrekturen, während andere große Stellen wieder vollständig glatt und fertig geschrieben sind. Auch diese Denkschrift stammte, wie die Briefe, aus dem Nachlaß der Bernhardschen Familie. Einem kleinen Kreise war das Vorhandensein dieser Beethoven-Briefe immer bekannt gewesen, die größere Oeffentlichkeit hatte aber von ihnen erst durch eine Mitteilung der „Wiener Allgemeinen Zeitung" vom 12. Juni 1906 Kenntnis erlangt. Im Jahre 1907 wurden sie von dem Oberstleutnant Hajdecki erworben, aus dessen Besitz sie in den des nicht bekannt gewordenen Verkäufers übergingen. Die ganze Folge wurde in 25 Nummern eingeteilt und jede mit den nötigen Vermerken versehen, dann aber im ganzen ausgeboten und um 660 Pfund erworben; Käufer war ein Herr „Kiesky", der die Sammlung für Köln erworben haben soll.

— *Von den Theatern.* Ueber die Berliner Operngründungen, bezw. über die Pläne dazu, ist jetzt viel zu lesen. Was sich davon realisieren wird, läßt sich zurzeit nicht sagen. Wir verzeichnen folgende Meldungen: Operndirektor *Otto Lohse* in Köln hat von Angelo Neumann einen Antrag für die Stellung des ersten Kapellmeisters an der neuen „Großen Oper" in Berlin erhalten, den er annahm. (Lohses Verpflichtung endet im Juni 1911. Das Berliner Engagement soll im April desselben Jahres beginnen.) — Der „Große Berliner Opernverein" hat in seiner letzten Generalversammlung, die im Gegensatz zu der stürmischen Versammlung vom 29. Oktober 1909 recht friedlich verlief und auch eine Rehabilitierung des inzwischen ausgeschiedenen früheren Geschäftsführers Axel Delmar brachte, die Differenzen, die zur Einberufung jener Versammlungen vom 28. Juni und 29. Oktober geführt hatten, für erledigt erklärt. Prof. Humperdinck fungiert jetzt als Ehrenvorsitzender. Weiter hat der Opernverein den Leiter der Komischen Oper, Herrn *Gregor*, als Direktor verpflichtet. Direktor Gregor soll später das Richard Wagner-Theater und gleichzeitig die Komische Oper leiten.

— *Vom Musikalienverlag.* Von den „Mitteilungen der Musikalienhandlung *Breitkopf & Härtel* in Leipzig" liegt jetzt No. 99 vor. Ein Gedenkblatt für Adolf Jensen, dessen hauptsächlichste Werke in die Volksausgabe Breitkopf & Härtel aufgenommen worden sind, leitet das Heftchen ein. Ein kleiner Aufsatz über den Männergesang mit Sascha Schneiders prächtigem Kunstblatt „Männergesang", sei aus dem Inhalt weiter erwähnt. Dr. A. Heuß charakterisiert in seiner Abhandlung „Musikalische Gedenktage" in kurzen gehaltvollen Worten alle die Komponisten, deren die musikalische Welt im neuen Jahre zu gedenken hat. Einen großen Schritt vorwärts in der *Bach-Pflege* bedeutet die Ankündigung des Erscheinens von sechs Kantaten und des Magnificat in einer aufführungsreifen „Ausgabe der Neuen Bach-Gesellschaft". Der Aufruf zur Förderung der Gesamtausgabe der Werke Haydns durch Hinweise auf alte Drucke, Handschriften und Abschriften wird hoffentlich rechte Beachtung finden. Auch sonst enthält das Heftchen, das auf Verlangen kostenlos abgegeben wird, noch vieles Interessante. — Die Firma Breitkopf & Härtel, Leipzig, teilt durch Rundschreiben mit, daß sie Herrn Dr. jur. *Hermann v. Hase*, Sohn des Geheimen Hofrats Dr. phil. Oskar v. Hase, in Anerkennung seiner bisherigen Betätigung als Prokurist, am 3. Januar 1910 als Teilhaber aufgenommen hat.

— *Paganinis Nachlaß*. Der Nachlaß des großen Geigenmeisters, der sich bisher im Besitze seiner Enkel, der Barone v. Paganini in Parma befand, wird, wie von dort geschrieben wird, demnächst in Florenz öffentlich versteigert, nachdem der italienische Staat den Ankauf der wertvollen Reliquien aus finanziellen Gründen abgelehnt hat. Außer zahlreichen Geschenken an den Meister, darunter solcher von Königen und Fürsten, enthält der Nachlaß auch eine größere Anzahl musikalischer und handschriftlicher Manuskripte des Meisters, die bisher ungedruckt sind.

— *Soziales aus dem Musikerstande*. In *Rudolstadt* sind durch eine Verfügung des Fürsten alle Mitglieder der Hofkapelle, die dieser 10 Jahre angehören, pensionsberechtigt.

— *Musikerheime*. Man schreibt uns: Die „*Langenbach-Stiftung*“ in Bonn ist in den Musikerkreisen noch nicht so bekannt, als sie es verdient und als es im Interesse dieser Kreise selbst wäre. Sie hat den Zweck, unbemittelten Musikerswitwen und Musiklehrerinnen im Alter einen behaglichen, sorgenfreien Lebensabend zu schaffen. Die ordentlichen Mitglieder erhalten unter bestimmten Bedingungen freie Wohnung, Kost und Verpflegung in dem zwischen Bonn und Godesberg in schöner Umgebung gelegenen, innen mit allen modernen Einrichtungen versehenen großen Heim, sind aber herzlich eingeladen, gegen Zahlung eines mäßigen Pensionspreises dort ihre Ferien zu verbringen. Die Aufnahmebedingungen für solche Damen, gleichviel welcher Konfession, die die Anwartschaft mit dem 55. Lebensjahr erlangen wollen, sind bei noch nicht vollendetem 25. Lebensjahr: einmalige Aufnahmegebühr von 3 M. und jährlicher Beitrag von 3 M., nach vollendetem 25. Jahr 6 M. Im letzteren Fall sind die Aufnahmebedingungen verschärft. Wer das Alter von 45 Jahren überschritten, hat wenig Aussicht, noch aufgenommen zu werden. Aber nicht bloß Anwärterinnen sind als Beitragzahlende willkommen, sondern jedermann, dem die Sicherung der Angehörigen des Musikerstandes am Herzen liegt, kann als Stifter durch einen großen einmaligen oder durch jährliche kleine Beiträge von 1 M. an außerordentliches Mitglied werden und sich dadurch an diesem edlen Werk der Nächstenliebe beteiligen. Die Beiträge können jederzeit, am besten im Januar, an die Orts-Vertreterin (in Stuttgart Frl. Schumacher, Konzertsängerin, Kasernenstraße 44) eingezahlt werden. Ebenda wird bereitwilligst Auskunft erteilt. Möchten diese Zeilen dazu beitragen, recht viele ordentliche und außerordentliche Mitglieder der Stiftung zuzuführen. Besonders den zahlreichen Musiklehrerinnen gilt die Mahnung: Sorget für die Zukunft, für das Alter! *C. K.*

— *Kirchenmusiker-Lexikon*. Der Verlag der „Orgel“ beabsichtigt recht bald und in möglichster Vollständigkeit ein Kirchenmusiker-Lexikon erscheinen zu lassen, das ein wichtiges Handbuch für den deutschen Kirchenmusikerstand in Stadt und Land werden soll. Da der früher ausgesandte Fragebogen in noch nicht genügender Anzahl beantwortet wurde, so ergeht eine neue Aufforderung an alle deutschen Kantoren und Organisten, das heißt an alle im Deutschen Reiche, in Oesterreich-Ungarn und der Schweiz geborenen und hier wirkenden Musiker. Das Kirchenmusiker-Lexikon soll enthalten die Namen aller Kirchenmusiker im Haupt- und Nebenamt, akademisch und seminarisch gebildete, also auch diejenigen Kirchenmusiker, deren Kirchenamt mit Schule verbunden ist. Jeder sende die erforderlichen, möglichst kurzgefaßten Notizen über Geburtsdatum, Geburtsort, Studien, Lebensstellung, sowie Amt und Beschäftigung, Wohnort und ein kurzes Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke mit Angabe des Verlegers bis 28. Februar 1910 an den Verlag der Orgel, Leipzig, Inselstraße 10.

— *Denkmalspflege*. In dem Taunusstädtchen Dreieichenhain ist eine Gedenktafel für *Henri Vieuxtemps* an dem Hause, in dem der berühmte Geiger und Komponist einst gewohnt hat, angebracht worden.

— *Ein Denkmal — von einem Musiker*. Der Pianist *Paderewski* hat der Stadt Krakau ein Reiterstandbild des Königs Wladislaus Jagello, des Siegers von Tannenberg, geschenkt. Das Denkmal, dessen Kosten etwa 300 000 Fr. betragen sollen, wird in Frankreich gegossen. Die Enthüllung wird im nächsten Sommer zur Fünfjahrhundertfeier der Schlacht bei Tannenberg stattfinden.

— *Musikzeitschriften*. Die bekannte gediegene „Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt“ hat das Jubiläum ihres fünfzigsten Jahrgangs feiern können. Der damit beginnende neue Lebensabschnitt wird zufällig auch rein äußerlich durch eine einschneidende Aenderung gekennzeichnet durch einen Wechsel an leitender Stelle: Professor Dr. *Nef* ist von der Redaktion der Schweizerischen Musikzeitung zurückgetreten; an seiner Stelle zeichnet Musikdirektor *Ernst Isler* verantwortlich. Wir wünschen dem verdienten Bruderblatt in der Schweiz auch weiterhin reiche Entwicklung.

— *Preisverteilung*. Bei dem Wettbewerb der „Signale für die musikalische Welt“ für Klavierkompositionen haben die Hauptpreise Emile R. Blanchet (Lausanne), L. T. Grünberg (Berlin), Willy Renner (Frankfurt a. M.) und Frau G. Selden (Budapest) erhalten. Frau A. Domange (Paris), Otto Neitzel (Köln), Rudolf Novacek (Temesvar), Julius Röntgen (Amsterdam) und Karl v. Szymanowski (Warschau) erhielten kleinere Auszeichnungen. Zur Prüfung lagen im ganzen 874 Einsendungen vor.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen*. Der bekannte Frankfurter Cellist *Hugo Schlemüller* ist vom Fürsten zu Waldeck-Pyrmont zum Fürstl. Waldeckschen Kammervirtuosen ernannt worden. — *Alfred Hoehn*, Lehrer an Dr. Hochs Konservatorium in Frankfurt a. M., ist vom Herzog von Meiningen zum Hofpianisten ernannt worden. — Professor *Emil Sauer* (Dresden) hat nach seiner Mitwirkung im IV. Abonnementskonzert der Hofkapelle (Dirigent Franz Mikorey) den Orden für Kunst und Wissenschaft erhalten. — Nach einem Gastspiel im Stuttgarter Hoftheater (Salome und Elisabeth) ist Aïno Ackté durch Verleihung der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet worden.

— Dem Komponisten *Eugen d'Albert* in Berlin ist der Titel Professor verliehen worden.

— Den Professortitel haben *Fr. Klose* in München, *J. Lindner* in Würzburg und *Aug. Wiltberger* in Colmar erhalten.

— Der Komponist *Reinhold Becker* ist zum Ehren-Chormeister der Dresdner Liedertafel, die früher unter seiner Leitung stand und deren Mitglied er seit 25 Jahren ist, ernannt worden.

— Der bisherige Dirigent der Hamburger Philharmonischen Konzerte, *Max Fiedler*, der seit zwei Jahren die Symphoniekonzerte in Boston leitete, wird nun endgültig aus seiner Hamburger Stellung ausscheiden und, den Hamburger Nachrichten zufolge, als Nachfolger Hans Richters nach Manchester gehen.

— Das Hamburger Stadttheater erhält einen neuen Dirigenten, *Otto Klempner*, der an die Stelle des scheidenden Kapellmeisters Strantzky tritt. Klempner kommt vom Deutschen Landestheater in Prag.

— Der Violoncellist *Carlo de Guaita* ist als Lehrer und Vertreter von Professor Hugo Becker an die Königl. Hochschule für Musik berufen worden.

— Als Nachfolger des gestorbenen Organisten und Klavierpädagogen Paul Mäder in Hamburg ist *Gustav Knak* als Organist an St. Petri und als Lehrer des Orgel- und Klavierspiels am Konservatorium für Musik einstimmig gewählt worden.

— *Jean Buysson* von der Wiener Hofoper ist auf 5 Jahre an die Berliner Hofoper verpflichtet worden.

— Frl. *Johanna Lippe* aus Karlsruhe, Schülerin von Frau Röhr-Branjin in München, ist nach erfolgreichem Probesingen für die Münchner Hofoper als Altistin auf fünf Jahre verpflichtet worden.

— Am 18. Januar ist *Ernst Rudorff*, Lehrer an der Berliner Hochschule, 70 Jahre alt geworden.

— *César Cui* hat am 19. Januar seinen 75. Geburtstag und zugleich sein 50jähriges Künstlerjubiläum gefeiert. Die Petersburger Abteilung der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft ehrte den verdienten Komponisten durch die Veranstaltung eines Festkonzertes mit ausschließlich eigenen Kompositionen Cuis.

— In Kassel ist am 28. Dezember der königl. Musikdirektor *Lorenz Spengler*, der für das Musikleben Kassels viel getan hat, 69 Jahre alt gestorben. Durch eigene Kraft, eisernen Fleiß und hohe musikalische Begabung hat er sich aus einem bescheidenen Militär-Oboisten zu seiner Stellung als Gründer und Leiter der „Musica sacra“ und anderer musikalischer Vereinigungen zu Kassel emporgeschwungen. Unter seinen mannigfachen Veröffentlichungen ist seine Sammlung „Blüten und Perlen der Musica sacra“ auch in weiteren Kreisen bekannt geworden. Außerdem war Spengler ein Verfechter des Prinzips der Vierteltöne, die er auch praktisch bei seinem Chore anwenden ließ. Dem Mitarbeiter unseres Blattes und verdienten Manne werden wir ein ehrendes Andenken bewahren.

— In Prag ist, 63 Jahre alt, der bedeutende Musikschriftsteller und Aesthetiker Dr. *Otakar Hostinský*, Professor der Musikwissenschaft an der Prager tschechischen Universität, gestorben. Er war ein eifriger Apostel der Wagnerschen Musik im tschechischen Lager. Wohl damit zusammenhängend ist seine stark persönliche, musikgeschichtlich nicht begründete, doch desto eifriger vertretene Ueberschätzung des von Schumann und Wagner stark beeinflußten tschechischen Komponisten Fibich auf Kosten des ursprünglicheren Genius Dvořáks. Hostinskýs Schriften, zum Teil in tschechischer, zum Teil in deutscher Sprache erschienen, sind, insbesondere auf musikästhetischem Gebiete von bleibendem Wert. *R. F. P.*

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 20. Januar, Ausgabe dieses Heftes am 3. Februar, des nächsten Heftes am 17. Februar.

Anzeigen für die 4gespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pfennig. Unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger“ 50 Pfennig :::::

Besprechungen und Anzeigen

Alleinige Annahme von Anzeigen durch die Firma Rudolf Mosse, Stuttgart, Berlin, Leipzig und deren sämtl. Filialen

Neue Harmoniummusik.

Das *Harmoniumspiel* ist nicht gerade jedermanns Geschmack, es schmeckt, wie wir Schwaben sagen, wie „teige Birnen“; es wirkt leicht ermüdend. Nur wenn einer mit Expression zu spielen versteht oder ein registerreiches, mit Knieschweller und ähnlichen Errungenschaften auf diesem Gebiet ausgestattetes teureres Instrument besitzt, kann er wirklich künstlerisch beachtenswerte und befriedigende Wirkungen hervorbringen.

„Am Harmonium“ nennt sich eine im Verlag *Hug* erschienene Kollektion leichter und beliebter klassischer und moderner Tonstücke (Originale und Bearbeitungen) für Harmonium, bis jetzt 10 einzelne Nummern à 60 Pf. bis 1 M. Noch besonders für Feiertage eignen sich: No. 1: *Bartmuß*, Pastorale aus op. 36, No. 10: *A. Winterbergers* hübscher Zug der Hirten aus seinem „Weihnachtsspiel“, No. 8: *Mozarts* verklärtes „Ave verum“, das übrigens in jeder geistlichen Liedersammlung sich findet, No. 4: *Händels* berühmtes Largo und No .5: seine Sarabande. Einen ernsten Charakter trägt auch No. 2: *Bizets* inniger und wohllautender Entr'acte aus der Suite arlésienne und No. 7: *Mendelssohns* Adagio aus der ersten Orgelsonate. Die Bearbeitungen rühren von P. Hassensteins erfahrener Hand her. Ein ähnliches Unternehmen ist *P. Koeppens Normalharmoniumliteratur*, 18 leichte Bearbeitungen aus Oratorien und Opern von P. Hassenstein à 1 M.; Vertrieb durch *Breitkopf & Härtel*. Diese Arrangements, von denen uns *Glucks* Chaconne aus Alceste und *Händels* „Er weidet“ aus „Messias“ vorliegen, haben den Vorzug, daß sie, mit genauen Registerangaben versehen, dem Besitzer eines Normalharmoniums weitgehende Anleitung zu einer abwechslungsreichen künstlerischen Registrierung geben. Eine Erklärung der Zeichen liegt jeder Nummer bei. Bei künftigen Neuerscheinungen sollte noch der *Fingersatz* sorgfältig hinzugefügt werden, denn von ihm hängt ein gutes Legatospiel in erster Linie ab. Auf der Rückseite der Stücke finden die Interessenten ein ausführliches Verzeichnis der reichhaltigen Normalharmoniumliteratur.

Auch die Firma *Karl Simon*, Berlin, ist bestrebt, ihren Musikverlag fortwährend zu vermehren, teils durch Ausgabe von Bearbeitungen aus der Feder bewährter Fachmänner, wie Hassenstein und Reinhard, teils durch Erwerbung von Originalbeiträgen angesehener Komponisten, wie Bibl und Kistler (†).

Als Neuigkeit ist uns *Camillo Schumanns* F dur-Suite op. 21 für Orgel oder Harmonium zugesandt worden, (m.), komplett 3 M. Der Komponist weiß viel Hübsches und manch Eigenes zu sagen. Ein frischer Zug geht durch die sechs in verschiedenen, unter sich verwandten Tonarten sich bewegenden Sätze. Das Präludium macht sich die Chromatik zunutze. Das Arioso ist kirchlich, ebenso wie der Choral. Der abgesehen vom Trio tief empfundene Trauermarsch ist auch einzeln zu 1 M. zu haben, desgleichen das aus dem ernsten Rahmen etwas herausfallende heitere Pastorale. Eine unterhaltende und nicht schwere Fuge schließt das erfreuliche Werk kunstvoll ab.

Zum Schluß machen wir die Leser noch auf zwei sehr preiswerte, ja billige und inhaltsreiche *Albums* aufmerksam: *Harmonium-Album I und II*, Verlag *Hofmann*, *Dresden*, zwei handliche Büchlein voll von befingerten leichten Vortragsstücken, die aus der Volks- und Kunstmusikliteratur aller Zeiten passend ausgewählt und gut gesetzt sind. Auch einige Originale von *E. Kraus* sind eingefügt, den wir vielleicht als Herausgeber ansehen dürfen.

Die *zweite Sammlung: 40 klassische Stücke* aus Oratorien, Opern, Sonaten und Symphonien, ausgewählt von *Ph. Hartmann*, 2 M., Verlag *Hochstein*, *Heidelberg*, kann in ihrem ersten Teil unbedingt empfohlen werden, obwohl schon hier gelegentliche Satzfehler stören. Dafür werden manche herrliche klassische Perlen dem Spieler zugänglich gemacht. Aber an den *Anhang* rühre der Käufer nicht! Denn da entpuppt sich der Herausgeber des Albums als ein minder „Selbstkomponist“, der weder Ohren noch Uebungen im reinen Satz hat. Bekanntlich wirken auf dem Harmonium offene, verdeckte und unterbrochene Quinten, und Oktavenparallelen, leere Quinten, verdoppelte Sexten etc. besonders schlecht.

C. K.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 9 läßt zwei Münchner Komponisten zu Worte kommen. *August Reuß* hat bereits einen Namen von gutem Klang, *Alfred Stern* beginnt, sich einen zu machen. Reuß, ein Schüler Thuilles, ist 1871 geboren, war später Theaterkapellmeister in Augsburg und Magdeburg und wirkt jetzt nach kürzerem Aufenthalt in Charlottenburg als Musiklehrer in gleicher Eigenschaft in München. Reuß gehört zu den sympathischen Erscheinungen der Modernen. Er hat unter anderem Lieder zu Gedichten von Gottfried Keller geschrieben, auch Lieder mit Orchester, Männerchöre (Gotenzug, Waldlied), gemischte Chöre, zwei Melodramen, den symphonischen Prolog „Der Tor und der Tod“ (Hofmannsthal), symphonische Dichtungen „Judith“, „Johannisnacht“, Klavierstücke, Kammermusikwerke und schließlich eine Oper „Herzog Friedrichs Brautfahrt“, die, wie berichtet, bisher in Graz erfolgreich aufgeführt worden ist. Wir glauben, auch mit dem feinsinnigen Klavierstück „Albumblatt“ (das auf die alten Meister in diesem Quartal als Komposition eines neueren Tonsetzers folgt) das Interesse der Leser für August Reuß zu fördern. Wem es auf das erste Mal nicht ganz eingehen sollte, wird bei öfterem Spielen auf seine Rechnung kommen. — Das in der Stimmung mit einfachen Mitteln wirkungsvoll gestaltete Lied „In der Dorfschenke“ (Margarete Beutler) von Alfred Stern zeigt die zweifellose Begabung des Komponisten für dies Genre. Wir werden noch öfter auf ihn zu sprechen kommen.

Briefkasten

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

R. K. H. 100. Nun, wenn Sie direkt nichts haben erfahren können, so wollen wir uns der Mühe unterziehen und sehen, ob wir Ihnen helfen können. An wen haben Sie sich in Stuttgart gewandt? Wir bitten deshalb um Auskunft und ebenso um detailliertere Angaben, was Sie speziell zu wissen wünschen.

Gräfin Th.... Korfu. Kalidasas Schauspiel „Sakuntala" hat verschiedene Komponisten zur musikalischen Gestaltung angeregt. Wir nennen Ihnen an Opern: die gleichnamigen deutschen von Franz Schubert (1820 in Angriff genommen, aber nicht beendet, drei Akte), Wenz. Tomaczek (nicht beendet), Karl Frhr. v. Perfall (München, 10. April 1853, Text von Teichert [Tischbein], drei Akte) und Felix v. Weingartner (Weimar, 23. März 1884, Text vom Komponisten, drei Akte). Ein Ballett Sacountala schrieb Ern. de Reyer (Paris, 20. Juli 1858, Text von Th. Gautier), eine Ouvertüre zu „Sakuntala" K. Goldmark, Ouvertüre und Entreactes Felix v. Woyrsch (1885), eine symphonische Dichtung C. Friedrich.

A. B., C. Wenden Sie sich an die Konzertdirektion von Emil Gutmann in München. Warum antworten Sie uns nie auf unsere Frage wegen eines Berichtes über Ihr Musikleben?

Porto Alegre. Herzlichen Dank für Ihre freundlichen Zeilen. Es freut uns, daß die N. M.-Z. den im Auslande lebenden Landsleuten Freude macht. Ja, in der neuen Welt werden freilich andere Abonnementspreise für Zeitschriften gezahlt. Wir dürfen aber zu unserer Genugtuung feststellen, daß nur eine einzige Stimme erklärt hat, die Erhöhung wäre unnötig. Sonst hat der Aufschlag den Abonnentenstand in keiner Weise ungünstig beeinflußt, im Gegenteil, auch in Deutschland gab es Stimmen, die da meinten, die Zeitschrift sei auch heute noch zu billig. Nun, das soll unsere Sorge sein! Vielleicht senden Sie uns mal einen Bericht über Ihre Musikverhältnisse? Mit kollegialischem Gruß.

Abonnent in Remscheid. Warum nennen Sie sich nie, warum unterschreiben Sie diesmal Abonnenten in Barm., wo doch der Poststempel Remscheid anzeigt und wir außerdem die Handschrift genau kennen? Wir danken für freundliche Belehrung, „empfehlen" Ihnen aber unsrerseits, Ihre Umgangssprache in eine etwas entferntere Tonart modulieren zu wollen.

Spendel in St. Bachs sämtliche Orgelwerke, revidiert und mit Vortragsbezeichnungen, Finger- und Fußsatz versehen von E. Naumann. (Breitkopf & Härtel.) 9 Bände à 3 M.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage **nicht** erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 18. Januar).

W. P—del. Ihr urwüchsiges Talent liebt den zündenden Effekt und mitreißenden Schwung. Das freundliche Scherzo erfährt eine plastische Darstellung. Ausgezeichnete Fachkenntnisse bestätigt auch das Lied „Nachtwandler". Kakophonien wie in Takt 16 bleiben besser vermieden.

Fr. Schw—b. Ihr „Zuweilen" ist ein künstlerisch feinempfundenes Stück, dessen zartgesponnenes harmonisches Gewebe mit der darüber schwebenden ruhigen Kantilene ergreifend wirkt. Es ist weder an der Orthographie noch an der gewählten Tonart etwas auszusetzen.

H. Bl., Nieder-O. Man versteht wohl Ihre gutgemeinten Absichten in der musikalischen Bearbeitung von „Gefunden", kann sich aber mit einigen Stellen in der

Begleitung, die modulatorisch befremdlich wirken, nicht einverstanden erklären. Sie sollten sich zunächst im volkstümlichen Genre erproben, wollen Sie über ein mehr nur andeutungsweises Skizzieren Ihrer Gedanken hinauskommen. — Gemeint ist in seinem Lied die Uhr des Lebens.

Th. B., E. Schon die äußere Struktur Ihrer Mazurka nimmt sich recht interessant aus. Aber im Bestreben, etwas Originelles hinzustellen, stießen Sie auf einige Klippen, die nicht ganz glücklich überwunden wurden. Arbeiten Sie in dieser Weise weiter, und man wird von Ihnen, zumal da Sie in Ihrem neuen Wirkungskreis nun überreichlich mit Musik beschäftigt sind, noch Gutes zu hören bekommen. Frdl. Gruß an Ihren Oberlehrer N.

A. Z., Mbg. Etwas Neues für die Mitwelt böten Ihre Lieder nicht, weshalb eine Veröffentlichung verfrüht wäre. Als guter Dilettant verstehen Sie recht artig zu gestalten, auch der Inhalt befriedigt. Kleinere Mängel finden sich in jeder Ihrer Arbeiten. Eine Dominantseptime im Baß ist bei kadenzierenden Stellen in dieser Stimme auch aufzulösen. Im 3. Takt der „Mondnacht" muß es h statt ces heißen. Die Einleitung zu „Ich hör'" kommt um einen Takt zu kurz.

M. F. Für einen Seminaristen bemerkenswert. In puncto Modulation noch unsicher. Lernen Sie sich vorerst in den diatonischen Verhältnissen recht orientieren. Nützen Sie später jede Gelegenheit für Ihre Weiterbildung.

Fr. Gr., Abg. Die kraftvollen Klänge Ihrer Männerchöre berühren sehr sympathisch. Vieles lehnt sich an Bekanntes an, und man steht unter dem Eindruck, daß die Lieder mehr das Ergebnis einer begeisterten praktischen Betätigung, als wirklicher Eingebung sind. Gegen einen gelegentlichen Gebrauch in Ihrem Verein ist nichts einzuwenden, einer Veröffentlichung möchten wir aber nicht das Wort reden.

M. Kl., Straßbg. Wenn Ihr munteres Impromptu der Erfolg eines 1½jährigen Studiums nach der Harmonielehre von Thuille ist, dann freuen wir uns mit Ihnen herzlich darüber. Das Stück beweist, daß Sie energisch und ernst ein begonnenes Studium zu betreiben gewohnt sind. Als Formfehler muß das Ausmünden des zweiten Teils in den Halbschluß von g moll (nach der Wiederholung) bezeichnet werden.

C. S., Halle. „Sehnsucht", ein sehr problematischer Versuch. Es fehlt Ihnen noch an der nötigen theoretischen Unterweisung.

M. K., Hannover. Auch dieses ziemlich virtuos behandelte Stück gewährt eine hohe Meinung von Ihnen als Theoretiker wie als Meister auf der Violine.

K. N., Br—tz. Was für ein gewiegter Tonsetzer Sie sind, wissen wir schon von früher her. Jedesmal zeigt sich Ihr Talent wieder von einer neuen Seite. Die Stimmen des Duetts sind mittels Linienführung und Farbe gut charakterisiert.

Türmer. Die Pfälzer Lieder sind in diesem Satz nicht brauchbar. Eine etwas günstigere Meinung bekommt man von den 2 Türmerliedern. Es ist lediglich der Mangel an theoretischer und praktischer Erfahrung, der Sie an der Entfaltung Ihres Talents behindert.

Organist. Ihren Liedern eignet ein natur- und empfindungsfrischer Zug. Mit feinem Humor begabt, treffen Sie den den Texten entsprechenden fröhlichen Plauderton, ohne trivial dabei zu werden. Einige Unsicherheiten im Satz geben Veranlassung, fleißiges Studium zu empfehlen.

Max B. in R. Dem „Wilden Jäger" widmeten Sie fast zuviel Liebe und Sorgfalt. Solche Stoffe bedingen eine naturalistische Bearbeitung und nur gar zu leicht überschreitet man dabei die Grenzen des Kunstschönen. Sie wenden in Ihrem Stück eine Menge von Klängen und Rhythmen auf, die wohl durch die Brutalität der Handlung gerechtfertigt erscheinen, die aber auf die Dauer nichts weniger als genießbar sind. Man könnte schier glauben, Ihr besseres Empfinden habe bei dieser tollen Jagd ernstlich notgelitten, denn bei den lyrischen Stücken fanden wir nicht den Gehalt, den wir erhofften.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

Herrn und Frau S. WALLERSTEIN freundschaftlich.

ALBUMBLATT.





Etwas schneller.
pp sehr gebunden
accel.
ritard.
pp a tempo
accel.
ritard.
p a tempo
ritard.
p a tempo
ritard.
p a tempo
accel.
ritard.
pp a tempo
accel.
ritard.
p a tempo
accel.
ritard.


wie anfangs
schneller
wie anfangs
schneller
p
pp
p
pp
accel.
pp
ritard.
Tempo I.
mf
breiter werden
f
immer langsamer werden
ppp

In der Dorfschenke.

(Margarete Beutler.)

Alfred Stern.



XXXI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn und Frau S. WALLERSTEIN freundschaftlich.

ALBUMBLATT.




Etwas schneller.
pp sehr gebunden
accel.
ritard.
pp a tempo
accel.
ritard.
p a tempo
ritard.
p a tempo
ritard.
p a tempo
accel.
ritard.
pp a tempo
accel.
ritard.
p a tempo
accel.
ritard.


wie anfangs
schneller
wie anfangs
schneller
p
pp
p
pp
accel.
pp
ritard.
Tempo I.
mf
breiter werden
f
immer langsamer werden
ppp

In der Dorfschenke.

(Margarete Beutler.)





XXXI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark. | 1910 Heft 10

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Inhalt:

Zu Chopins 100. Geburtstag.

Ein Beitrag von RAOUL v. KOCZALSKI.[1]

Chopin als Komponist.

GENIALE Denker und Künstler hatten fast immer mit der Mitwelt zu kämpfen, ihre Werke wurden von ihren Zeitgenossen nicht verstanden, ihre neuen Ideen verhöhnt und ihr Wirken mißdeutet. Es scharte sich aber um diese Titanen des Geistes eine kleinere oder größere Anzahl Menschen, die den Genius in seiner Größe voll erkannten und vor ihm sich beugten, indem sie auch das, was ihnen unverständlich und fremd erschien, als die Emanationen eines erhabenen Geistes hinnahmen. Freilich müssen solche Menschen selbst begabt sein, denn auch um das Neue zu begreifen, das Schöne herauszufühlen und sich an der Tiefe eines Werkes zu erfreuen, dazu gehört echtes Empfinden und künstlerische Begabung.

Chopin gehörte unstreitig zu den größten Genies; wenn auch nie gänzlich verkannt, wurde er bei Lebzeiten nur von einem gewissen Teil der Geistesaristokratie voll verstanden, nach seinem Tode wuchs aber seine Beliebtheit mit jedem Tage und hat heute einen bedeutenden Höhepunkt erreicht, denn es gibt kaum auf der ganzen Erde eine Familie, die ein Klavier besitzt und die nicht zugleich ein „Heft Chopin" aufzuweisen hätte.

Chopin ist in das Herz der jetzigen Generation eingedrungen, er hat sich die Gunst aller, von dem Anfänger an, der mit Mühe einen seiner Walzer herausbringt, bis zu den größten Pianisten der Welt errungen.

Jeder Virtuose, der einen Klavierabend veranstaltet, welcher nicht ausschließlich einem Komponisten gewidmet ist, setzt auf sein Programm einige Werke von Chopin und das Publikum ist ihm dankbar dafür, denn Chopin kennt nicht nur jeder Konzertbesucher, Chopin liebt auch jeder.

Seine Musik ist so ehrlich, so wahr, so tiefempfunden, daß sie jedem zu Herzen dringen muß. Man findet in seinen Werken keine Melodie, die nicht edel, groß und unsagbar schön, keine Harmonie, die nicht neu und interessant wäre.

Worauf beruht denn seine Beliebtheit, wenn es nicht der nie versiegende Fluß seiner musikalischen Gedanken ist, die nie banal sind, wenn es nicht der einzig reizvolle Rhythmus ist, den wir vor ihm nicht kannten?

Chopin war eine eigenartige, nie wiederkehrende Erscheinung in der Musikgeschichte, denn er hat keine Opern, die auf große Massen wirken, geschaffen, keine Orchesterwerke, die gewaltig wie ein brausendes Meer an unserem Ohr vorüberrauschen, er begnügte sich mit dem Schaffen für sein geliebtes Klavier und komponierte meist Werke in kleineren musikalischen Formen. Er schrieb also „intime Musik", und eine solche findet ja doch am schwersten den Weg in die große Oeffentlichkeit — Chopin aber hat sich die Welt erobert!

Mag man heute vieles Schöne schaffen, Chopin ist nicht und durch niemanden zu übertreffen. Seine Balladen, Scherzi, Polonaisen, Mazurkas, Impromptus und Präludien sind so unnachahmlich und so einzig wie die Sonaten Beethovens und die Fugen Bachs. Seine Etüden bergen in sich, abgesehen von ihrem großartigen musikalischen Inhalt, einen ganzen Kursus für die technische Ausbildung.

Was Chopin für die Entwicklung der Harmonie bedeutete, haben in der neuesten Zeit viele Musikgelehrte festgestellt: Breithaupt stellt Chopin als „den ersten modernen musikalischen Impressionisten und Stimmungskünstler, den unmittelbaren Vorläufer der chromatisch-enharmonischen „Tristan-Technik" hin, Spanuth berichtet, daß es sich vielleicht nachweisen lasse, „Wagner sei von Chopinschen Modulationen innerlich nicht unbeeinflußt geblieben" und sein ausgezeichneter Biograph H. Leichtentritt bemerkt zum erstenmal die innere Verwandtschaft Chopinscher mit Wagnerscher Harmonik; wie z. B. in der Etüde op. 10 No. 6 (es moll), wo das „ganze Stück viel von Tristan-Chromatik an sich hat", in der Etüde op. 25 No. 6 (gis moll), bei der man „an Wagnersche Stellen, Partien aus dem Feuerzauber in der Walküre" denke, im ersten Teil der Sonate b moll, die „an manchen Stellen ganz deutlich an die mächtigen Akkordfolgen im Vorspiel des dritten Siegfried-Aktes erinnert: Wotans Ritt zur Höhle der Erda", im Präludium No. 2, in dem ein „bedeutsames Motiv Wagners vorgeahnt (Siegfried I)", in der Polonaise-Fantasie op. 61, in der „an einer Trillerstelle der berühmte Triller aus dem dritten Siegfried-Akt (vor Brünnhildens Erwachen) vorgeahnt sei."

Wie treffend bemerkt Breithaupt: „Was bei Beethoven letzte Ahnung, was bei Schubert sich mehr als ein unbewußter Instinkt kund tat, als ein Zufallsspiel unbekümmerten Vorwärtsdrängens, wurde in der Harmonik Chopins bewußte Technik, ein neues Klangzweck-

[1] Die beiden Aufsätze „Chopin als Komponist" und „Chopin als Pianist" sind mit Bewilligung des Verfassers, des bekannten Chopin-Spielers *Raoul v. Koczalski*, der empfehlenswerten Broschüre: „Chopin-Zyklus, Vier Klaviervorträge" entnommen (Verlag *P. Pabst* in Leipzig). Von den darin enthaltenen Erläuterungen zum Vortrage Chopinscher Klavierstücke lassen wir außerdem weiter unten drei folgen.

m i t t e l." Ist es also verwunderlich, daß Chopin von der zeitgenössischen Kritik nicht immer nach Gebühr beurteilt wurde? Aber wer Neues schafft, muß darauf gefaßt sein! Wer würde heute den Namen Rellstab noch nennen, wenn er nicht über die Werke Chopins absprechend geschrieben hätte? Wie belustigend wirken heute seine Wutausbrüche! Ueber die Mazurken op. 7 berichtet er: „In den vorliegenden Tänzen sättigt er sich in dieser Leidenschaft (gesucht und unnatürlich zu schreiben) bis zum eklen Uebermaß. In Aufsuchung ohrzerreißender Dissonanzen, gequälter Uebergänge, schneidender Modulationen, widerwärtiger Verrenkungen der Melodie und des Rhythmus, ist er ganz unermüdlich und, wir möchten sagen, unerschöpflich. Alles worauf man nur fallen kann, wird hervorgesucht, um den Effekt bizarrer Originalität zu erzeugen, zumal aber die fremdartigsten Tonarten, die unnatürlichsten Lagen der Akkorde, die widerhaarigsten Zusammenstellungen in Betreff der Fingersetzung." Und weiter: „Hätte Herr Chopin diese Komposition einem Meister vorgelegt, so würde dieser sie ihm hoffentlich zerrissen vor die Füße geworfen haben, was wir hiermit symbolisch tun wollen."

Was dem alten Kritikus „gesucht und unnatürlich" vorkam, war empfunden, erfunden und logisch, die „ohrzerreißenden Dissonanzen" waren herrliche Harmoniengebilde von prickelndem Reiz, die „gequälten Uebergänge" wahre Kunstwerke der Kompositionstechnik, reizvolle Modulationen, deren Wert gerade heute in seinem vollen Umfange erkannt und geschätzt wird. Und gar der letzte köstliche Ausspruch Rellstabs: „Hätte Herr Chopin diese Komposition einem Meister vorgelegt . . ." Was für Meister gab es damals? Wer kennt sie noch heute, außer durch die Musikgeschichte? Diese damaligen Meister, denen Chopin seine Werke vorlegen sollte, waren die Herren Field, Kalkbrenner, Thalberg, Moscheles, Herz und Gyrowetz, und deshalb „Meister", weil sie für unsern heutigen Geschmack unsäglich banale Melodien und kindisch naive Harmonien erfanden.

Wie schon gesagt, widmete sich Chopin hauptsächlich den kleinen musikalischen Formen; er hat aber diese Formen zur höchsten Vollkommenheit entwickelt; aus den Tänzen, die nur den Anspruch auf „Salonmusik" hatten, schuf er intime Kunstwerke von unvergänglichem Wert. Wenn Liszt einen Walzer zur „Konzertfähigkeit" durch figuratives Beiwerk, durch Anhäufung technischer und harmonischer Feinheiten erhob, so tat Chopin dasselbe, indem er in seinen Polonaisen, Mazurkas und Walzern uns ein Erlebnis, eine Szene, manchmal von tragischer Größe und Tiefe und immer von unnachahmlichem Reiz der Erfindung, vorführt. Deshalb gehören auch gerade seine Tänze den schönsten Schöpfungen seiner Muse an.

Er kann auch als der erste bezeichnet werden, der die Balladenform dem Klavier erschloß. Seine vier Balladen und vier Scherzi sind Werke von hinreißender Schönheit der Melodik, Rhythmik, Harmonik und Form und sind bis heute nicht übertroffen worden! Ueber seine Sonaten sei noch einiges Allgemeine gesagt: von Liszt bis zu den heutigen Chopin-Biographen und -Forschern werfen alle Chopin vor, daß er die Form der Sonate nicht völlig beherrscht habe und daß überdies die Fesseln der Form den freien Lauf seiner Phantasie gehemmt hätten. Neitzel behauptet ganz richtig, daß „der Inhalt der b moll-Sonate von einer so gewaltigen Tiefe der Leidenschaft sei, daß, wie ein Gefangener an den Kerkerstäben, dieser Inhalt oft genug gegen die einengende Form tobe und wüte."

Die Behauptungen über die Form der Sonaten vermag ich nicht zu widerlegen; aber wozu diese Aufregung wegen der formellen Gestaltung der Werke? Nennen wir seine Sonaten b moll und h moll doch einfach „Phantasien in 4 Teilen", vergessen wir gänzlich die Sonatenform und vertiefen wir uns in die einzige Schönheit dieser Werke! Der Genuß wird dadurch erhöht, und wir werden dann auch den in der Musik befindlichen Inhalt voll erschöpfen können.

Ich schließe diese Ausführungen mit einigen Zeilen Breithaupts, der wie kein anderer in wenigen Worten die Stellung Chopins, die er in der Musikgeschichte einnimmt, klar bezeichnet hat: „Chopin bedeutet eine Wunderwelt für sich. Sein Stil ist ein abgeschlossenes Ganzes, eine gesonderte Einheit, die sich in der Kunstgeschichte mit nichts vergleichen läßt. Er hat keinen Vorgänger und keine Nachfolge. Seine Größe hat sich in ihm selbst erschöpft. Sie hat nie ‚Schule gemacht'. Chopin gehört zu den absoluten Genies."

* * *

Chopin als Pianist.

Nicht minder bedeutend und nicht minder eigenartig denn als Komponist war Chopin als Pianist. Ich will versuchen, aus den vielen Aeußerungen seiner Zeitgenossen und seiner Schüler, die das Glück hatten, ihn öfters zu hören, wie aus den damaligen Berichten über seine Konzerte ein Bild zu entwerfen, wie Chopin gespielt und welchen Eindruck sein Klaviervortrag auf die Zuhörer ausgeübt haben mag.

Seine Spielweise war vor allem nie auf den äußeren Effekt berechnet, er trachtete vielmehr danach, den geistigen Inhalt einer jeden Komposition vollständig zu erschöpfen; und deshalb waren die Zuhörer nie verblüfft, sondern immer innerlich bewegt.

Er war kein Virtuose, er war ein Dichter! Jede musikalische Phrase erklang unter seinen Fingern wie Gesang, und mit einer solchen Klarheit, daß jede Note eine Silbe, jeder Takt ein Wort, jede Phrase einen Gedanken bedeutete. Es war eine Deklamation ohne Pathos, schlicht und groß zugleich. Wenn wir uns diese Spielart vergegenwärtigen, so verstehen wir Chopins Ausspruch an Lenz: „Ich deute an, der Zuhörer selbst muß das Bild sich ausmalen!"

Ein Kritiker der „Gazette musicale" schrieb unter dem Eindruck eines Konzertes Chopins folgendes: „Gedanke, Stil, Auffassung, Fingersatz, kurz alles ist individuell, aber von einer sich mitteilenden, expansiven Eigenart; einer Eigenart, deren magnetische Kraft nur auf oberflächliche Naturen ohne Wirkung bleibt!"

Weil aber das damalige Publikum meistens aus solchen „oberflächlichen Naturen" in dem hier gebrauchten Sinne bestand, hatte Chopin eine Abneigung gegen das öffentliche Auftreten, da er befürchtete, daß seine hohe Kunst der großen Menge unverständlich bleiben würde. Um so lieber spielte er im Kreise befreundeter Familien, weil er wußte, daß dieses Publikum sich das „Bild ausmalen würde, wenn er nur andeutete". Das war der Grund, warum er nur selten in öffentlichen Konzerten auftrat, obwohl das finanzielle Ergebnis solcher Veranstaltungen immer glänzend war, da die Eintrittskarten zu seinen Pariser und Londoner Klavierabenden schon wochenlang vorher vergriffen waren.

Er verzichtete also auf große Einnahmen, gab lieber Stunden und verkaufte seine Meisterwerke den Verlegern für einen ungemein niedrigen Preis, als daß er vor einer Menge in Konzerten spielte, die ihn nicht verstand.

Das war sein hervorragendster Charakterzug, der eines echten Dichters, der unbekümmert um materielle Erfolge seinen Idealen nachgeht und alles, was mit seinen künstlerischen Empfindungen nicht in Einklang gebracht werden kann, achtlos verwirft.

Welchen gewaltigen Eindruck sein Vortrag auf tiefe Naturen machte, möge der begeisterte Aufsatz Robert Schumanns beweisen, der, nachdem er den Vortrag der As dur-Etüde vom Komponisten selbst gehört hatte, schrieb: „Denke man sich, eine Aeolsharfe hätte alle Tonleitern und es würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar —, und man hat ungefähr

ein Bild seines Spieles." Moscheles nannte Chopin „ein Unikum", Mendelssohn „grundeigentümlich", Meyerbeer gestand, daß er „keinen Pianisten kenne, der ihm gleiche", Berlioz berichtete: „Was für Empfindungen rief er dann wach! In welche glühenden, melancholischen Träumereien goß er seine Seele hinein." Heinrich Heine schrieb: „Ja, dem Chopin muß man Genie zusprechen in der vollen Bedeutung des Wortes; er ist nicht nur ein Virtuose, er ist auch Poet, er kann uns die Poesie, die in seiner Seele lebt, zur Anschauung bringen; er ist der Tondichter und nichts gleicht dem Genuß, den er uns verschafft, wenn er am Klavier sitzt und improvisiert", und Franz Liszt gab dem Eindruck, den das Spiel Chopins auf ihn gemacht hat, in folgenden Worten Ausdruck: „Allem gab er eine eigenartige Farbe, ein nicht zu beschreibendes Gepräge, einen vibrierenden Pulsschlag, der das Materielle nahezu abgestreift hatte und, ohne des vermittelnden Organes der Sinne zu bedürfen, direkt auf das Innere des Hörers zu wirken schien. In seinem Spiel gab der große Künstler in entzückendster Weise jenes bewegte, schüchterne oder atemlose Erleben wieder, welches das Herz überkommt, wenn man sich in der Nähe übernatürlicher Wesen glaubt, die man nicht zu erraten, nicht zu erfassen, nicht festzuhalten weiß!"

Einiges möchte ich nun noch über die technische Seite des Spieles unseres Meisters sagen. Daß er eine von den damaligen Pianisten völlig abweichende Technik hatte, geht schon daraus hervor, daß er nur sehr wenig zu üben brauchte, um sich diese große Geläufigkeit anzueignen und zu erhalten. Ein Brief seines Vaters vom 27. Nov. 1831 (in dem er seinem Sohne abriet, bei Kalkbrenner Unterricht zu nehmen) beweist die Richtigkeit dieser Annahme, denn es heißt darin: „Du weißt es auch, daß das Studium des Technischen Dich wenig Zeit gekostet hat und daß Dein Gehirn mehr gearbeitet hat als Deine Finger!"

Er hat eine gänzlich neue Methode des Klavierspiels erfunden, die es ihm ermöglichte, die technischen Uebungen auf das Minimum einzuschränken. Die Haltung der Hände, der Fingersatz, die Uebungsmittel, alles war anders als die damals gültige Tradition. Er konnte mit seinen verhältnismäßig kleinen Händen weitgriffige Akkorde spannen, die Ausführung der schwersten Passagen mit weit auseinander gelegenen Tönen spielte er legato, denn das Handgelenk, nicht der Arm befand sich in steter Bewegung; chromatische Skalen nahm er meist mit den drei letzten Fingern, die Hand blieb immer ruhig und geschmeidig, auch bei mehrmaligem Anschlagen einer und derselben Taste usw.

Stephen Heller schrieb, als er Chopin spielen sah, „es sei ein wunderbarer Anblick gewesen, wie diese kleinen Hände ein Drittel der Tastatur umspannt und bedeckt hätten!"

Ich war in der glücklichen Lage, diese Methode vom Anfang bis zum Schluß bei Mikuli zu erlernen und kann aus Erfahrung sagen, daß sie — die selbstverständlich bei weitem nicht nur aus dem obenerwähnten besteht — ganz ungeahnte Erfolge zeitigt, und daß ich seit meinem Studium bei Mikuli der Technik des Spiels äußerst wenig Zeit widme. Diese Methode kann man der richtigen Handstellung wegen, sowie wegen der damit verknüpften eigenartigen Uebungen nur durch Vorführung am Klavier erläutern.

Viele neigen zu der Annahme, daß es Chopin an physischer Kraft gemangelt und er deshalb meistens leise gespielt habe.

Es ist wohl möglich, daß er in den letzten Jahren seines Lebens, durch Krankheit gebrochen, an physischer Kraft verloren hatte, doch in den früheren Zeiten seines pianistischen Glanzes gab er von einer edlen männlichen Kraft wiederholt Beweise. Bei seinem ästhetisch hochentwickelten Geschmack war es nicht anders zu erwarten, als daß er das „Hauen" als etwas mit der Kunst nicht zu Vereinbarendes haßte! Daß er aber ein mächtiges forte zu entwickeln wußte, beweisen die Schriften seiner Schüler. Matthias erwähnt: „Chopin hat außerordentliche Kraft besessen, die sich jedoch nur in Kraftblitzen manifestierte," — und Mikuli sagt: „Eine männliche, edle Energie verlieh geeigneten Stellen überwältigende Wirkung. Energie ohne Rohheit — Zartheit ohneZiererei!"

* * *

Zum Vortrag Chopinscher Klavierstücke.

Mazurka op. 24, No. 4, b moll.

(Herausgegeben November 1835. Komponiert wahrscheinlich vor 1831.)

Melodisch eine der reizvollsten, zeichnet sie sich durch harmonische Feinheiten echt Chopinscher Art aus, wovon uns der Meister in seinen späteren Werken eine unerschöpfliche Fülle bot.

Der Anfang ist unruhig, leidenschaftlich, der Nebensatz elegant und graziös, in der Unisono-Stelle vor dem Mittelsatz liegt echt polnische Volkstümlichkeit. Der Mittelsatz ist eigenartig; eine viertaktige Melodie wird hintereinander achtmal wiederholt, abwechselnd in Dur und in Moll. Die zu befürchtende Eintönigkeit wird dadurch nicht hervorgerufen, im Gegenteil, der Satz nimmt unser ganzes Interesse gefangen, weil er mit üppigen, neuen Harmonien ausgestattet ist. Den Schluß bildet eine traurige Weise, die wir immer leiser und leiser hören, bis die Mazurka schließt, ohne einen Endakkord und ohne die scharfe Rhythmik wieder erlangt zu haben.

Moderato: Die Bezeichnung Moderato deutet darauf hin, daß das Tempo nicht zu schnell genommen werden darf, und wenn es in dieser Komposition ziemlich oft zum Durchbruch der Leidenschaft kommt, so soll das meist durch eindringliche, innige Spielweise geschehen und nicht durch die Beschleunigung des Zeitmaßes! Man spiele das erste Motiv (Takt 1 bis 21) etwas unruhig, den Nebensatz scherzando, und das sotto voce (Takt 50 bis 61) legato und piano. Man sei bestrebt, die Kontraste im Mittelsatz möglichst prägnant zu gestalten. Den Schluß spiele man etwas langsamer und pianissimo, bis die Melodie vollständig verklingt.

Fantaisie-Impromptu op. 66, cis moll.

(Herausgegeben erst 1855. Hinterlassenes Werk.)

Niecks nennt diese Komposition mit Recht „Liebling der klavierspielenden Welt".

Obwohl technisch nicht leicht zu bewältigen, gehört es zu den meistgespielten Werken des Meisters.

Der melancholische Charakter des ersten Teiles kontrastiert auf das glücklichste mit der Mittelsatz-Kantilene, die freudvoll durch eine Triolen-Begleitung unterstützt, wie im sonnigen Glanze dahinfließt.

Dann kehrt der erste Teil wieder, und den Abschluß bildet eine Wiederholung des Kantilenenmotives im Baß, umspült von unruhigen Sechzehnteln in der rechten Hand.

Allegro-agitato: Das Tempo ist sehr schnell zu nehmen, die Sechzehntel, die man selbstverständlich klar vortragen muß, sind möglichst legato zu spielen. Dadurch entsteht ein nicht verschwommener, sondern eigenartiger Klangeffekt, der mir für die Wirkung des Werkes unerläßlich dünkt.

Den Mittelsatz (Des dur) spiele man sotto voce, also piano, doch mit großem Ton. Das rubato empfiehlt sich in den Takten 60 und 72 anzuwenden. Bei Wiederholung des ersten Teiles von Takt 85 an ist das Tempo mit Presto bezeichnet. Das muß zweifellos auf einem Irrtum beruhen, denn das Zeitmaß der Wiederholung muß genau dasselbe sein wie zu Anfang. Wahrscheinlich sollte Presto und nicht Allegro agitato auch am Anfang verzeichnet sein. Vom Takte 150 ab, wenn das schnelle Tempo sich bereits beruhigt hat, empfiehlt es sich, die Melodie in der linken Hand hervorzuheben und ein stetes rallentando bis zum Schluß zu machen. Die zwei letzten Akkorde sehr ruhig und pianissimo.

Polonaise op. 53, As dur.

(Herausgegeben 1843.)

Mit der Polonaise As dur hat Chopin das Vollkommenste geschaffen, was in dieser Gattung seit Jahrhunderten komponiert worden ist. Mit dieser kann sich keine Polonaise der Welt messen. Welcher Glanz strahlt aus dem ersten Motiv, welche Kraft und edle Ritterlichkeit spricht aus dem zweiten und welch eine grandiose Steigerung bringt uns der Mittelsatz! Eine Schar von tausend Helden mit klirrenden Sporen, bewaffnet und stolz, reitet durch üppige, grünende Fluren dem Siege entgegen. Vor dem Ende kommt noch eine wehmütig-poetische Episode und der Schluß erklingt mit ganzer Kraft, gewaltig und erhaben.

Maestoso: Diese Tempobezeichnung charakterisiert am besten den Vortrag der ganzen Komposition. Nach sechzehn einleitenden Takten beginnt das erste Motiv, man spiele es forte und streng im Takt. Die erste Wiederholung des ersten Motivs (Takt 33) nehme man fortissimo. Im Nebensatz, von Takt 49 ab, beginne man piano und entfalte bis zum Takt 52 ein mächtiges crescendo. Dasselbe gilt für eine ähnliche Stelle (Takt 53 bis 55). Das zweite Motiv (Takt 57 bis 65) spiele man gewichtig, mit großer Kraft. Der Mittelsatz (Takt 81) beginnt mit sieben fortissimo-Arpeggien-Akkorden. Dann spiele man die Figuration im Baß ganz leise und portamento, die Trompetenmelodie in der rechten Hand (Takt 85) nehme man piano, aber bestimmt. Es empfiehlt sich ein mächtiges crescendo bei dem Uebergang nach Es dur zu machen und den Pedalgebrauch nach Möglichkeit einzuschränken, denn hier ist die Gefahr vorhanden, daß die Oktaven im Baß verschwommen klingen. Man lasse sich nicht zu einem accelerando verleiten. In Takt 129 nimmt die wehmütig poetische Episode ihren Anfang; ein kaum merkliches rubato erscheint an dieser Stelle angebracht. Alles darauf Folgende spiele man wie zu Anfang, und die letzten drei Takte mit ganzer Kraft.

Chopin und Mendelssohn.

HABEN sie wirklich mehr gemein, die beiden Meister, als daß sie im gleichen Monat, nur ein Jahr auseinander, geboren sind? Darf man sie überhaupt zusammen nennen? In der Tat ist der jüdisch-romantische Nachklassiker in Art und Kunst grundverschieden von dem allem Hergebrachten entsagenden Pariser Polen; und auch beim genaueren Nachforschen scheint der Vergleich Mendelssohn-Chopin nur geeignet, durch den Gegensatz der beiden die Art des einzelnen zu beleuchten.

Waren sie sich doch selbst ihrer Verschiedenheit durchaus bewußt. Sie kannten sich von Paris her, wo Chopins erstes öffentliches Auftreten als Klaviervirtuose sie zusammenführte. „Mendelssohn applaudierte mit triumphierender Miene“, berichtet uns Hiller. Bei aller Achtung voreinander, die in einer hübschen Geselligkeit im Hiller-Osborneschen Kreise ihren Ausdruck findet, täuschen sie sich nicht darüber und heben ausdrücklich hervor, was dem einen am andern wesensfremd erscheinen mußte. Als sie sich später auf dem Aachener Musikfest von 1834 zufällig treffen und hinterher einen schönen Tag bei Schadow in Düsseldorf verleben, schreibt Mendelssohn an seine Mutter: „Chopin macht so neue Sachen wie Paganini auf der Geige und bringt Wunderdinge herbei, die man sich nie möglich gedacht hatte. Beide (Chopin und Hiller) laborieren nur etwas an der Pariser Verzweiflungssucht und Leidenschaftsraserei und haben Takt und Ruhe und das recht Musikalische oft gar sehr aus den Augen gelassen; ich nun wieder vielleicht zu wenig, und so ergänzen wir uns.“ Ein andermal schreibt er an seine Familie von Chopins „ausgeprägter Richtung. Und wenn sie auch noch so himmelweit von der meinigen verschieden sein mag, so kann ich mich prächtig damit vertragen“, und dann, äußerst bezeichnend für die Verschiedenheit ihrer Kunst: „Manchmal weiß man wirklich nicht, ob Chopins Musik richtig oder falsch ist.“ In der Tat, diese Ungewißheit mußte gerade Mendelssohn befremden, da seine Musik wohl die „richtigste“ ist, die seit den großen Klassikern geschaffen wurde. Diese regelhafte Richtigkeit empfindet Chopin hinwiederum als seinem eigenen Wesen so innerlich fremd und fern, daß er Mendelssohns Musik, gewiß übertreibend, gelegentlich für trivial oder altmodisch erklärt und neben seiner Hochschätzung des ersten Liedes ohne Worte das d moll-Trio, vor allem den Klavierpart, geradezu haßt.

Der zeitliche Abstand, der uns heute von den beiden Meistern trennt, läßt uns ruhiger und überblickender als es ihnen selbst möglich war, darüber entscheiden, was sie trennt und was sie etwa bindet. Die Art ihrer Abstammung ist ganz verschieden und noch verschiedener die Art, wie sie zu ihrer Abstammung sich in Leben und Kunst verhalten. Chopin, durch Mutter und Heimat Pole, durch seinen Vater Franzose, behält bewußt Zeit seines Lebens diese beiden Arten bei. In Paris geht er nicht etwa im gallischen Milieu ganz auf, sondern fühlt sich in Lebensführung und Kunst weiterhin als Pole; wie in den Salons der Pariser, so verkehrt er auch mit Herz und Geist in denen des polnischen Adels, der mit ihm in die Seinestadt verschlagen ist. Mendelssohn der Jude hat den Artwiderspruch zu beseitigen gesucht, indem er ganz in deutschem Leben und deutscher Vergangenheit aufging. Aeußerlich kommt diese Mißklangsmilderung, diese auch für seine Kunst bedeutsame, wenn man so sagen darf, Lebensharmonisierung dadurch zum Ausdruck, daß der siebenjährige Knabe zur Taufe geführt wird, und zwar zum Glaubensbekenntnis der deutschen Klassiker. In den deutschen Klassikern wurzelt auch seine vorzügliche musikalische Erziehung. In dem musikalisch wie geistig hochgebildeten Elternhause ist ihm von Kind an die klassische Musik das Erlebnis; in ihr wurzelt er fest durch des alten Zelter klassizistisch-akademischen Unterricht. Zelter hinwiederum verschafft ihm den Eintritt in das Haus des greisen Goethe, dessen allerhöchster Beifall für den Knaben bedeutsam genug ist, wenn er ihn auch mit den Worten: „Wer weiß, was ohne Goethe und ohne Weimar aus mir geworden wäre“, wohl etwas übertreibt. Man kann sagen, daß Mendelssohn zu seinem Schaffen in ein bereitet Haus kam, nicht nur finanziell, sondern auch künstlerisch. Von diesem sicheren Besitz aus konnte er, versehen mit dem Beifall der Allgemeinheit, des Dichterfürsten und des Königs, frei und klug in der Welt sich umtun, in der Welt der Menschen wie der der musikalischen Gebiete. — Chopin stellt hierin fast das genaue Gegenteil dar. Von seinen Lehrern, Elsner und Kalkbrenner, wendet er sich rasch ab, ja überhaupt von aller Vergangenheit. Bachs Matthäus-Passion aus 100jährigem Schlummer zu wecken, wie das der 20jährige Mendelssohn höchst verdienstvoll tat, hätte ihm durchaus fern gelegen. Er ging vielmehr ganz in dem Kontraste seiner eigenen Art auf, mit der sich Mendelssohn leicht abgefunden hatte. So verinnerlicht Chopin seinen polnischen Schwermut und seine gallische Eleganz zu einem seltsamen Seelenakkord. Dieser klingt durch seine Liebe und sein Leben; dieser wird recht eigentlich von Anbeginn sein tondichterisches Milieu. Dies eben fand Mendelssohn weniger in sich als bei Bach und den Wiener Meistern; und auch seine durch Weber angeregte Romantik ist mehr ein das klassische Vorbild fein und gefällig umduftender Schleier als, wie bei Chopin, ein schöner Weltschmerz, der die Seele quälend und labend durchdringt. Dazu ist Mendelssohn, durch den Vornamen vorbestimmt, in Anlage und Schicksal eine viel zu glückliche Natur. Von Seelenmißklängen unberührt, leidet er weder in der Liebe noch im Lebensberuf Enttäuschung und Mißgeschick. Er findet die ihm geeignete Frau wie die ihm geeigneten Posten; der kleine Berliner Aerger

ist durch seine Leipziger und Düsseldorfer öffentliche Wirksamkeit, vor allem seine englischen Triumphe, reichlich überwogen. Chopin dagegen ist eine der großen Welt abgekehrte, im Grunde immer leidende Natur, vor allem in der Liebe, deren Enttäuschungen seine Reizsamkeit besonders erregen. Von der Jugendliebe, der er sich mit der ganzen Inbrunst seiner polnischen Romantik ergibt, sieht er sich schnöd verlassen, und George Sand verläßt ihn, seitdem er als Hinsiechender den Reiz für sie verloren, den ehedem sein französisch-polnisches Naturell so stark auf sie ausübte. Und während es Mendelssohn bis zum Generalmusikdirektor bringt, muß sich Chopin mit einigen Privatlektionen weiterhelfen. Auch ist Mendelssohn von körperlichem Leid, wie es den auch seelisch so erregten Polen jahrelang durchwühlte und verzehrte, frei geblieben. Sein Tod kam, wiewohl früh, doch vielleicht für sein Schaffen gerade zur rechten Zeit. Nichts bezeichnet wohl so gut die Art seines Lebens, wie sein bei dem prächtigen Begräbnis gespielter Trauermarsch. Er ist musikalisch-schön und ebenmäßig, von einer einheitlichen, weniger leidenschaftlichen als getragen zufriedenen Stimmung erfüllt; er zeigt, wie man zu leben, zu schaffen und zu sterben hat. Ebenso bezeichnet der Chopinsche Trauermarsch seines Schöpfers Lebensgeschick. Wie absonderlich die dumpfe, stumme Qual im Vorder- und Nachsatz, wie unerhört das sich windende Tränenschluchzen im Mittelsatz. Welcher Kontrast ist hier vereint, welcher Mißklang zur Schönheit gezwungen worden!

* * *

Die Verschiedenheit ihres an die letzte Stunde gemahnenden Stückes bezeichnet zugleich die Verschiedenheit ihrer Kunst. Durchaus unähnlich wie ihr Leben, ist ihr Werk. Chopins Musik ist wie sein Leben ein mißklingender und doch bestrickender Kontrast, der vollständig in seinen höchsteigenen Schmerzen und Genüssen wurzelt. Mendelssohns Musik dagegen ist wie sein Leben ausgeglichen, mit Goethe zu reden, von einem „freudigen Enthusiasmus“ bewegt. Sie wurzelt nicht tief im Seelenerlebnis, aber in den klassischen Gesetzen der festen Form und des musikalisch-schönen Gehaltes. Seine, mit dem christlichen Taufwasser natürlich keineswegs weggespülte orientalische Stammesart paart sich leicht, leichter als bei Heine, mit der wesensverwandten Romantik. Während das Lokalkolorit in den Werken Chopins stets der elegante Salon ist, bekommen die Kompositionen Mendelssohns durch die Landschaft ihren Anstrich, die er in ihren verschiedenen Erscheinungsformen auf seinen mannigfachen Reisen in sich aufnahm. Wagner sagt: „Feinsinnig hatte Mendelssohn sich durch Natureindrücke zur Ausführung gewisser episch-landschaftlicher Bilder bestimmen lassen: er war viel gereist und brachte manches mit, dem andere nicht so leicht beikamen.“ So ist die schottische Symphonie einer nordischen Landschaftsstimmung entwachsen, die italienische einer südlichen; besonders der letzte Satz, ein echter neapolitanischer Saltorella, gibt sich der Eigenart der Landschaft hin. Auch die Ouvertüren, zum Sommernachtstraum wie zu Fingalshöhle, lassen schon im Titel den landschaftlichen Charakter erkennen. Zur Veranschaulichung des Gegensatzes diene der Vergleich eines venezianischen Gondelliedes mit der Chopinschen Barcarole. Dem Vorwurf nach verwandt, sind sie doch in Kolorit und Charakter grundverschieden. Das Mendelssohnsche Stück mag in der Tat einer venezianischen Gondelnacht seinen Ursprung verdanken, das Chopinsche dagegen einem zwischen wilder Leidenschaft und stiller Wehmut hin und her wogenden Seelenerlebnis, das sich nicht in der Natur, sondern im vornehmen Artistenkreise der Damen und Kavaliere abgespielt hat.

Mendelssohns so viel mehr extensives Wesen und Erleben bringt es mit sich, daß er in allen Gebieten der Musik, den instrumentalen wie den vokalen, schöpferisch tätig ist; und seine klassizistische Bildung machte ihm das leicht. Hier ist wohl der schärfste Gegensatz zwischen beiden. Während Mendelssohn, der ohne den schnellen Tod auch gewiß die Oper Loreley vollendet hätte, in dieser Hinsicht als einer der vielseitigsten Meister zu gelten hat, ist wohl keiner, der dem lediglich klavierschöpferischen Chopin an großartiger Einseitigkeit verglichen werden kann. War es mehr das Unvermögen, in der größeren Form und Instrumentierung etwas zu leisten, oder das Gefallen daran, auf dem Klaviere alles zu sagen; jedenfalls hat es Chopin verstanden, in diesem einen Instrument seine ganze Welt von Schmerzen zum Klingen zu bringen, während Mendelssohn die ganze Instrumental- und Vokalwelt seinen Melodien und Formen dienstbar machte. Umgekehrt ist bei Chopin das Reich der Seelenstoffe und Empfindungen viel umfangreicher und ihre Vertonung viel charakteristischer als bei Mendelssohn. Dieser geht bei der Wahl und Umgrenzung seiner Stoffe akademischer, gewissermaßen schablonenhaft vor. Seine Lieder sind dem Textgehalt gegenüber, im Vergleich zu den Liedern der andern Romantiker, uncharakteristisch; seiner Orchestermusik liegt das übliche Bild zugrunde, so etwa der „Schönen Melusine“ das regelmäßige Wogen des Wassers; und nichts bezeichnet mehr die Allgemeingültigkeit seiner Ideallandschaft als etwa die Orchestervertonung der beiden Goetheschen Gedichte: „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“. Chopin dagegen gibt uns das Außergewöhnliche. Seine Musik ist gleichzeitig polnisch und pariserisch, und nicht etwa die übliche Wiedergabe des Volkstums in der Art, wie die Wiener Meister dem Ungarischen sich widmeten, sondern eine Vermischung der altnationalen Art mit seinem modernen Seelenleben, das er, weitab von der Idealisierung Mendelssohns, in all seinen Gegensätzen charakteristisch wiedergibt. Wie wenig z. B. Mendelssohn das jüdische Volkstum in seiner Kunst charakterisiert, mag der Vergleich mit Heine, dem Dichter des Romancero lehren, der mit der Modernisierung orientalischer Stoffe vielleicht sein Eigenartigstes gegeben hat. Das Mendelssohnsche Wiegenlied, wenn es auch erst später so genannt ist, möge als Beispiel dafür gelten, in wie allgemein gültiger, wie typischer Form sich bei Mendelssohn ein bestimmter Vorgang oder Zustand ausspricht. Die Chopinsche Berceuse wiegt auf ganz seltsame und unerhörte Art ein. Das Mendelssohnsche Lied könnte für alle Kinder bestimmt sein, das Chopinsche dagegen denkt an ein einzelnes, ganz absonderliches.

Noch mehr als die musikalischen Empfindungen bereichert Chopin die Darstellungsformen. Seine Klaviertechnik ist neu und unerhört; neu ist seine in ihrer Dissonanz so bestrickende Weitgriffigkeit und Akkordfülle, neu seine seelen- und gedankenreiche Ornamentik, die völlige Gesetzlosigkeit, das höchst persönliche, das gleichwohl immer überzeugend wirkt. Mendelssohn freilich mußte hier einen Widerspruch zum Musikalisch-Schönen finden, mußte unsicher sein, ob Chopin richtig oder falsch schrieb. Denn die eigene Technik war durchaus konservativ, wagte sich nicht auf unbetretene, gar verbotene Pfade, am wenigsten auf dem Klavier, bei dem er selbst gelegentlich seine „Armut an neuen Wendungen“ beklagt. Auch konnte er gerade den „Takt“ bei Chopin vermissen; denn zu Chopins Tempo rubato steht das fest vorgeschriebene eigene Tempo in völligem Gegensatz.

Wenn wir über die Art ihres Komponierens nichts wüßten, so würde doch der verschiedene Charakter ihres Lebens und ihrer Kunst genügend darüber belehren, daß Mendelssohn leicht und freudig schuf, ihm das Komponieren so schön wie sein Leben dahinfloß, Chopin dagegen, seine Widersprüche in den nur von ihm erreichten Wohlklang zu bringen, unablässig feilen und arbeiten mußte. Aeußerlich spricht dafür die überaus große Zahl der Mendelssohnschen Schöpfungen, die verhältnismäßig geringe der Chopinschen. Leicht, wie sie ihm aus Herz und Geist kam, so fand Mendelssohn mit seiner Kunst auch leicht und mühelos den Eingang in die Welt. Wagner trifft das Richtige, wenn er ihn ein „spezifisches Musikergenie“ nennt. Es ist be-

greiflich, daß Mendelssohn gerade bei den reinen Musikern Beifall fand und den eigentlich auch behalten hat; man versteht, daß Hans v. Bülow ihn nannte: „Das höchste Formgenie nach Mozart, was freilich nur der wirklich Gereifte zu erkennen vermag." Chopins Musik dagegen wendet sich mehr an die seelischen und dichterischen Regungen, weniger an das spezifisch-musikalische, als das allgemein ästhetische Empfinden; vor allem aber erweckt sie das Mitgefühl mit der seltsamen Persönlichkeit, ihrer Art und ihrem Schicksal, ihrer anders als bisher empfindenden Seele. Und hierin mag der Grund liegen, daß Chopins Tonkunst, ursprünglich auf einen ausgewählten Artistenkreis beschränkt, sich mehr und mehr ausgedehnt hat und bis heute die moderne Seele voll und ganz erfüllt, Mendelssohns Tonkunst dagegen gleich bei ihrem Erklingen weltberühmt, der heutigen, in weiten Schichten dem Klassizismus entwachsenen Generation nicht mehr das zu sagen hat, zwar jeden Freund wahrer Musik erfreut und erhebt, aber zu einem wirklichen Erlebnis doch wohl in erster Linie dem technisch Gereiften ist, der die „hohe Formgenialität" zu würdigen imstande ist.

* * *

Es ist zweifellos, solange man Mendelssohn und Chopin beieinander läßt, wird man beim Vergleichen ihrer Art fast nur auf Unähnlichkeiten und Gegensätze stoßen. Erweitert man jedoch den Blick und sucht diesen beiden Meistern in der deutschen Musik, insonderheit der deutschen Romantik, den Platz anzuweisen, so wird man doch einiges Gemeinsame finden, freilich nur in gewisser Aehnlichkeit und im Hinblick auf ein drittes. Schon äußerlich gleichen sich die beiden Köpfe, ohne sich gerade ähnlich zu sein, in ihrer völligen Undeutschheit: länglich, scharfgeschnittenes Profil, kluges, bestimmtes Auge. Wie anders nehmen sich daneben Schumanns und Schuberts runde, jugendlich schöne, ja fast kindliche Gesichter, vor allem Schumanns traumverlorenes Auge aus! Und ihre mittlere, schlanke Gestalt wird überragt durch die Reckenfiguren Marschner und Löwe, gleichfalls romantisch deutsche Zeitgenossen. Kein Zweifel, ihre Statur wie ihre Natur ist undeutsch. Wenn auch Mendelssohn im Deutschtum ganz aufging und Chopin seiner deutschen Bildung, wie Heine sagt, den romantischen Tiefsinn verdankt, so ist doch ihre Kunst in manchem der deutschen Art geradezu gegensätzlich. Beiden fehlt der deutsche Trieb zum Monumentalen; Chopin vor allem, aber auch Mendelssohn hält sich mehr im Kleinen und Feinen. Mendelssohn liebte als Dirigent, die Beethovenschen Symphonien etwas abzudämpfen, „um der erschreckten Musik eine moderne Erholung zu verschaffen", wie Wagner sagte. Eine gewisse Unmännlichkeit ist nach den Klassikern, vor allem Beethoven, Händel und Bach, bei Mendelssohn und Chopin unverkennbar; selbst Schumann, der weichste unter den deutschen Romantikern, kann heiterer und kraftvoller sein als sie. Dafür aber fehlt ihrer Kunst auch — und das ist ein Zug, in dem sich das jüdische mit dem gallischen berührt — alles Problematische und Unergründliche, das z. B. die Brahmssche Kunst, gleich der Mendelssohnschen eine Mischung von Klassizismus und Romantik, vielfach so schwer zugänglich macht. Auch sind Mendelssohn und Chopin mehr durch Klarheit, als den verworrenen aber grandiosen Gedankenreichtum der Deutsch-Romantiker, vor allem Schumanns ausgezeichnet. Schumann neigt hier mehr zu Jean Paul, Mendelssohn und Chopin zu Heine. Indem man beiden Meistern die unerschöpfliche, überquellende Musikfülle Schuberts absprechen muß, hat man gleichzeitig festzustellen, daß sie ihren wenn auch weniger reichen Gehalt, jeder in seiner Art verschieden, in eine vollendetere Form goßen, als es der Wiener Meister vermochte. Man kann sagen, daß bei Chopin sich Form und Inhalt völlig entsprach, während bei vielen deutschen Meistern des Tons der reiche Gehalt durch die Form nicht völlig gebändigt wird. Bei Mendelssohn überwiegt sogar vielfach die Form. Während diese wahrhaft klassisch ist, was bei keinem Deutschromantiker zutrifft, kann der Gehalt der Mendelssohnschen Musik bei weitem nicht immer als klassisch bezeichnet werden. Hans v. Bülows viel zitiertes Wort: „Ein Lied ohne Worte von Mendelssohn ist ebenso klassisch wie ein Gedicht von Goethe", übersieht doch wohl, daß, wenn auch das schöne Glück und die schöne Form beide besessen haben, so doch die große Natürlichkeit und die Gewalt über die menschliche Seele nur dem einen gegeben war, dessen Gedichte in ihrer klassischen Größe von den Liedern des andern bei weitem nicht erreicht wurden. Der Sinn und die Fähigkeit für schöne Form bewirkt bei Mendelssohn wie Chopin, daß ihre Ausdrucksfähigkeit sich schnell ausbildet und sie gleich fertig dastehen. Chopin ist schon nach den ersten Variationen der eigenartige Künstler, der seine Form gefunden hat, wenn auch natürlich nicht so unschwer wie Mendelssohn, der mit 17 Jahren die Sommernachtstraum-Ouvertüre schreibt, etwa wie Heine im gleichen Alter die höchst vollendeten „beiden Grenadiere". Hiermit vergleiche man die schwerflüssige deutsche Art, die erst allmählich ihre Schlacken abwirft und, wenn auch in ihren Größten erleuchteter, so doch selten in dem ungetrübten Formenglanze erstrahlt, mit dem uns die Musik Mendelssohns und Chopins trotz ihrer verschiedenen Art gleich beim ersten Einwirken erfreut.

„Und wenn Chopins Art noch so himmelweit von der meinigen verschieden sein mag, so kann ich mich prächtig damit vertragen", lautete jener Ausspruch Mendelssohns. Wir haben gesehen, worin sie voneinander verschieden sind, worin sie sich vertragen. Dieser Ausspruch ist aber auch auf unser, der heute Lebenden, Verhältnis zu den beiden Meistern anzuwenden. Es wird sich vertragen, wer immer auch sich von der klingenden Schwermut des polnischen Kavaliers, von der glücklichen Klarheit des romantischen Klassizisten innerlich verschieden fühlt. Sollte er aber als gesinnungstüchtiger Deutscher sich deswegen himmelweit von ihnen entfernt fühlen, weil ein geringfügiger Erdenabstand die Art der beiden von der seinigen trennt, so möge er, wenn er für die Weltsprache der Musik kein Ohr hat, wenigstens bedenken, wie das Undeutsche in ihrer Kunst — wir deuteten es an — gerade die deutsche Musik, insbesondere die Romantik ergänzt und steigert. Ganz gewiß zwei Meister, mit denen wir uns heute und weiterhin prächtig vertragen werden!

Düsseldorf. **Dr. Erich Eckertz.**

Für den Klavierunterricht.

Chopins Präludien (op. 28).

Für Liebhaber erläutert von C. KNAYER.

DEM Titel („Präludien") nach erwartet man eigentlich Vorspiele, also Klavierstücke, welche ein oder mehrere andere, etwa eine schwerwiegende Fuga oder auf eine Folge von Tanzstücken vorbereiten und Stimmung machen sollten. Muster dieser älteren Art hat Bach geschaffen; bei ihm bringen sie noch nicht selbst die Erfüllung, nämlich einen bedeutenden Inhalt, eine voll strömende Melodie, sondern nur Versprechungen, und sind darum häufig leichte, zierliche Improvisationen, ein Spannung erregendes Anschlagen von Akkordfolgen oder Figuren.

Bei Chopin und den neueren Komponisten dagegen sind es meist kurze, selbständige, abgeschlossene, flüchtige Tondichtungen, die häufig in der Art der Etüden einen Gedanken festhalten; Skizzen oder Impressionen heißen es die heutigen Maler. Es sind Augenblicksstimmungen, flink aufs Papier geworfen, um ein Bild, einen Gedanken, eine Stimmung festzuhalten. Beethoven benannte solche Miniaturen mit dem Namen Bagatellen. Wie auf dem berührten Gebiet der Malerei heute die Skizze fast höher

gewertet wird als das voll ausgeführte Bild, weil sie uns einen Einblick in die Entstehung des Kunstwerks gibt, so neigt sich auch auf dem musikalischen Gebiet das Interesse vorwiegend dem Kleinen, Feinen zu. Und das ist nicht verwunderlich, denn wir werden immer kurzlebiger, unruhiger, zeitgeiziger. Mit wenig Worten, Strichen und Noten viel sagen, das ist die Kunst, die uns zusagt. Und das ist Chopin in seinem op. 28 gelungen. Ein wahrer Mikrokosmus ist das, bunt und wechselnd, bei aller Kürze vielsagend. Ein Takt genügt oft, um die Stimmung festzulegen. Alles, was das Menschenherz in sich schließt an Liebe und Haß, Freude und Trauer, Sehnsucht und Trotz, Energie und Resignation, Träumerei und Tatkraft.

Chopin schrieb die Präludien (1837/38) auf der Insel Mallorca, der größeren der beiden Balearen, die er, um Heilung für sein beginnendes Brustleiden zu finden, zusammen mit George Sand aufgesucht hatte. Ihre Liebe und die paradiesische Natur verschönten dem zartempfindenden, in seinen Stimmungen sanguinisch wechselnden Polen diesen Aufenthalt und wir verdanken ihm diesen unverwelklichen Kranz von farbenprächtigen, genial hingeworfenen Tonblüten, lauter strahlende, fein geschliffene Edelsteine. Jede der kleinen Tonpoesien ist von der andern verschieden, jede eine Welt für sich, unwiderstehlich gefangennehmend, oft phantastisch und charakteristisch, aber nie die hehre Schönheitslinie verletzend.

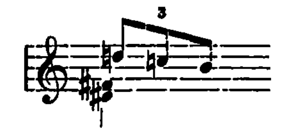
Von dem wogenden Meer erzählen uns wohl die Präludien 1 und 8, die einander ziemlich ähneln. Welle um Welle rauscht an den Strand, bäumt sich und zerschellt und über sie stürzt sofort eine neue. No. 1 ist kürzer, technisch nicht allzuschwer, harmonisch leicht verständlich, es bleibt vollständig in C dur. Statt $^2/_8$ könnte man auch $^6/_{16}$ schreiben. Mit klangvollem, rauschendem harmonischem Satz vereint es eine hinreißende melodische Steigerung. Nach einem Halbschluß im 8. Takt folgt die zweite Entwicklung des kurzen Gangs, um in Takt 21 den Höhepunkt zu erreichen, der zugleich den Gipfel der agogischen (Stretto = drängend), wie der dynamischen und melodischen Steigerung bedeutet. Takt 25 bis Schluß ist ein schönes allmähliches Verebben und Verklingen.

Großzügiger und farbenreicher ist Präludium 8 in fis moll. Es finden sich hier viele alterierte Akkorde, Ausweichungen und Modulationen. Da es auch technisch sehr schwer ist, schlage ich zur Erleichterung des Verständnisses und der Ausführung vor, zuerst die kleinen Durchgangsnötchen in der rechten Hand wegzulassen und nur die großen Noten zu spielen. Auch so ist das Stück noch schwierig und für die linke Hand instruktiv genug. — Ich hörte das gewaltige Tongemälde aus einem Hause in Venedig, als ich träumend an einem gondelbelebten Kanal stand, und nun verbindet sich mit diesem Stück voll echt pianistisch improvisierenden Zuges unauflöslich die Erinnerung an die schöne Lagunenstadt.

No. 2 in e moll ist ein düsteres, fast tauermarschähnliches Gebilde, von Melancholie und müder Resignation überhaucht.[1] Dem Schluß nach sollte es in a moll stehen; daß es in dieser Tonart nicht einsetzt, erhöht den Eindruck des Ungebundenen, Augenblicklichen, Fragmentarischen. Das Verständnis mancher seltsam schauerlichen Klänge in der linken Hand wird dadurch erleichtert, daß man sich die Durchgangsnoten, welche auf das 2. und 6. Achtel jedes Taktes fallen, wegdenkt. Anfänger und Laien empfinden scharfe Dissonanzen viel härter als die Leute vom Fach.

No. 3 G dur ist voll hüpfenden Scherzes in der Rechten, voll wuseligen Lebens in der Linken, als murmelte ein Bächlein geschwätzig oder säuselte der Frühlingswind. Das leichtverständliche Stück ist eine vorzügliche Uebung für die linke Hand und man wird diese lang allein üben müssen, bis sie den perlenden Fluß erreicht hat, ohne den die zauberhaft verklärte Stimmung nicht zur Geltung kommt; besonders der Schluß muß ätherisch zerfließen.

Welch einen Gegensatz bildet dazu No. 4 (e moll). Wie im zweiten Teil von Wagners Pilgerchor leitet ein aus tiefer Brust heraufsteigender Seufzer das klagende, schwermütige Lied ein. Das absichtlich monotone Hauptmotiv der rechten Hand ist ♩ | 𝅗𝅥., es wird von der linken Hand mit immer neuen, unruhig wechselnden Harmonien unterbaut und illustriert. In Takt 12 finden wir einen kadenzartigen Halbschluß mit schmachtendem Vorhalt:



in Takt 16—18 bricht der Schmerz offen hervor, um aber bald wieder in müder Klage zu ersterben. Schön ist der zweimalige Trugschluß in Takt 21 und 23; weihevoll löst sich der Vorhaltsakkord am Schluß. Diese technisch leichte Elegie bietet schöne Gelegenheit, in der rechten Hand ein ausdrucksvolles Cantabile, in der linken feinst schattierten, weichen, leichten Anschlag zu zeigen. Ohne Pedal würde sie steif und hölzern klingen. Mit wechselnder Harmonie muß auch das Pedal gehoben werden.

Im nächsten Präludium strahlt wieder ein blauer Himmel. Diese No. 5 D dur klingt wie das Weben lauer linder Lüfte oder wie der Reigen darin sich wiegender Elfen. Nach einer Einleitung von 4 Takten, die aus Dominantseptimen- und Dominantnonenakkorden besteht, kommt Takt 5 bis $16^1/_2$ der erste Vers, dann wieder die Einleitung von 4 Takten, endlich der zweite Vers, nur wenig verändert. Es sind unruhige, zerlegte Akkorde, weitgriffig mit Vorhalten und Durchgängen. In der Stimmung und Spielart ist dieses Präludium mit No. 11 H dur verwandt, das sich fast wie ein kurzes Tarantellchen anhört und auch mit spannenden Dominantharmonien einsetzt. In der rechten Hand erhält dieses süß in Tönen schwelgende Stückchen besondere Feinheit durch die von Takt 5—9, 10 und sonst sich findenden rhythmischen Betonungsverschiebungen, welche Schumann so sehr liebt. (Man vergleiche sein prachtvolles nachgelassenes Presto, das als Schlußsatz für die g moll-Sonate op. 22 dienen sollte und viel zu wenig bekannt [weil so schwer] ist; siehe Peters Bd. V Anhang.) Die formale Struktur von No. 11 ist folgende: 2 Takte Einleitung, 2×4 Takte Gedanke A, darauf ein Mittelsätzchen B von 2×2 Takten, sodann wieder Gedanke A $4 + 2$ Takte, endlich die 2 Einleitungstakte, welche diesmal aber zur Coda überleiten.

In No. 6 h moll haben wir das berühmte „Regentropfenpräludium" vor uns. Frédéric François Chopin soll an einem trüben Regentage, während seine Geliebte fern war, durch das gleichmäßige Tropf, Tropf aus der Rinne des verfallenen Klosterdaches zu diesem Lied der Schwermut angeregt worden sein. Es sei dem Einsamen plötzlich gewesen, als liege er auf dem Meeresgrund und Tränentropfen fallen auf seine müde Brust und aus der Tiefe rauschen von Zeit zu Zeit die Wogen hinauf an die Oberfläche. Wie in No. 4 webt hier ein grenzenloses Sehnsuchts- und Trauergefühl. Wie edel und ausdrucksvoll ist die Melodie der linken Hand, wie steigert sie sich, um am Schluß hoffnungslos herabzusinken. Man beachte den fremdartigen Schluß im fünftletzten Takt:

---

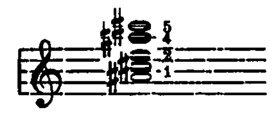
[1] Beim Studium der ausgezeichneten Biographie Chopins von Leichtentritt (Harmonieverlag 1905) fand ich die mir unbekannte Notiz, daß die Präludien No. 2 und 24 von Chopin zugleich mit der sogen. Revolutionsetüde op. 10 No. 12, c moll, schon 1831 in *Stuttgart* geschrieben wurden, als er die Kunde von der Einnahme Warschaus und der Niederlage seiner Landsleute empfing. Für No. 2 wäre der Titel „Auf dem Kirchhof" also ganz berechtigt, ebenso meine Auffassung von No. 24 als einer Totenklage um einen gewaltigen Helden spezifiziert als die um ein besiegtes Volk. Die drei Kontra-D am Schluß *fff* werden als Kanonenschüsse gedeutet. — Die Deutung von No. 18 als einer Schilderung eines Unwetters mit Blitz und Donner (Leichtentritt) ist meiner Auffassung vorzuziehen und unmittelbar einleuchtend. Zu berichtigen wäre noch meine auf Karasowski zurückgehende Zeitangabe für die Entstehung der Präludien. Sie wurden nicht 1837/38, sondern 1838/39 geschrieben.



der Leitton ist erniedrigt und die Melodielinie herabgebogen.

Die Stücke No. 4 und 6 waren es, deren Trauerklänge Léfébure-Wely, der süße Klosterglockenmann, bei der Trauerfeier für Chopin auf der Orgel ertönen ließ.

Und nach dieser Lebensentsagung gar ein Tänzchen, eine allerliebste Mazurka, No. 7 in A dur, die gewiß jedem bekannt und teuer ist. Nur allzu schnell hüpft sie vorüber. Der schwierige Griff,



bei dem man ais und cis unten mit dem Daumen niederdrücken soll, war ein damals unerhörtes Experiment und erinnert an die Wette zwischen Mozart und Haydn, die der erstere gewann, indem er einen Akkord, für den die Finger nicht ausreichten, mit Hilfe seiner langen Nase spielte.

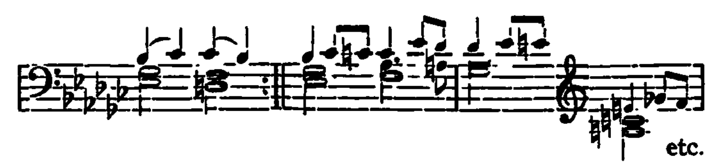
No. 9 in E dur gehört wie No. 20 zu den kirchlich ernsten und feierlichen Stücken und bringt in kleinem Rahmen interessante, z. T. enharmonisch vermittelte Modulationen. Es berührt im Fluge nacheinander Takt 5 G dur, Takt 6 C und F dur, Takt 7 A dur, b moll, Takt 8 As dur, Takt 9 E dur, Takt 10 F dur, Takt 11 g moll und G dur, Takt 12 wieder E dur. Die Cäsuren befinden sich am Schluß von Takt 4 und 8.

No. 10 cis moll könnte man die Kaskade nennen. Es ist nicht leicht. Wie ich von Backhaus erfuhr, sagte Raoul Koczalski, das müsse man hundertmal nacheinander spielen, bis es gehe. Die im Gegensatz zu den sprudelnden, perlenden Läufen stehenden getragenen Akkorde verraten entschlossenen Sinn. Die Form ist ganz regelmäßig viertaktig.

No. 12 gis moll, ist ein Prunkstück der Chromatik, in seinen kurzatmigen Durchgangs- und Vorhaltsnoten unaufhaltsam vorwärtsdrängend, gewaltig sich steigernd, und reich an Modulationen. Wie allmählich der Sturm sich legt und alles elegisch ausklingt, das ist einzig schön empfunden und erfunden.

Die No. 13 wird hier zur Glückszahl, denn sie schmückt eine Tonpoesie von solcher Süße, als vereinigte sich mit Apollons harmoniereichem Harfenschlag der schmelzende Klang von Pans Hirtenflöte. Die strahlenden Akkorde der rechten Hand werden von den unruhigen Wechseltönen der linken unaufhörlich umspielt. Bei più lento beginnt die Melodie des eindringlich redenden Mittelsatzes, macht aber bei Tempo I den in der Unterdominante einsetzenden Gedanken des ersten Teils Platz und streckt nur im vorletzten Takt noch einmal ihr liebreizendes Köpfchen heraus.

Auf diese Schwelgerei in Wohlklang tat ein Kontrast not und er kommt in No. 14 (es moll), einem düster wühlenden, im Unisono beider Hände sich austobenden kurzen Satz, der es zu keiner deutlichen Melodie bringt. Es ist eine Vorausnahme des Finales der b moll-Sonate op. 35, für damals ein Unikum und eine „Nouveauté". Wir können das Stück am ehesten verstehen, wenn wir es in der folgenden Formierung darstellen:



Die Form ist 4 + 6 + 9 Takte.

No. 15 Des dur kehrt wieder zur seligen Stimmung des vorletzten Stücks zurück. Innigeres und Liebevolleres ist nichts geschrieben worden, als dieses erste Thema in Des, dem sich aber bald ein Mittelsatz von drohender Färbung entgegenstellt, wie eine aus dem Grab heraufsteigende Mahnung an Tod und Gericht. „Ueber ein Kleines und alles wird Staub, Ewigkeit naht, es verrinnet die Zeit, über ein Kleines, o wär' ich bereit" (nach Gerok). Man munkelt von einer Vision, in der Chopin die toten Kartäusermönche des Klosters in feierlicher Prozession aus der Gruft habe steigen sehen. Das mag wohl sein, denn nicht bloß der Tondichter, sondern die ganze damalige Zeit war exaltiert, der Romantik des Spuks aufgeschlossen. Man denke nur an Heines Ratcliff, an Berlioz' phantastische Symphonie, Byrons Manfred, Mendelssohns Walpurgisnacht, an Paganinis und Liszts dämonische Erscheinungen. — Aber versöhnend klingt das Tonstück aus, die Liebe überwindet Zeit und Tod. Wie viele Tonsetzer sind von diesem herrlichen Präludium beeinflußt worden, dessen cis moll-Thema an Beethovens gewaltige Tiefe heranreicht.

Der Des dur-Satz besteht aus zwei Themen, das zweite setzt in Takt 8 auftaktig ein und macht Takt 20 dem ersten wieder Platz. Das $\overline{\overline{\text{es}}}$ des 27. Taktes findet seine Auflösung im Cis des Basses, die Septime ges verzögert im E des Basses. Im *ff* des cis moll-Satzes tut der übermäßige Dreiklang



seine erschütternde Wirkung.

No. 16 b moll ist eine tolle Jagd von unüberwindlicher Schwierigkeit, von der wir trotz ihrer Großartigkeit und Neuheit für die damalige Zeit lieber die Hand lassen wollen, um desto behaglicher in dem Klangmeer des folgenden Notturnos No. 17 As dur zu plätschern. Auch ohne die elf tiefen Glockenschläge, die gegen den Schluß erdröhnen, wüßten wir: Das ist eine Mondnacht im wonnigen Monat Mai, welche ihre Wunder den trunkenen Sinnen erschließt. Wer denkt bei diesem Modulationsreichtum, dieser Ueberschwänglichkeit und bei dieser geheimnisvollen Ineinanderschiebung der Stimmen und Hände nicht an unseren deutschen Träumer und Romantiker Robert Schumann und an seinen dichterischen Zwillingsbruder Eichendorff? — Eine Parallele finden wir im Trio des Scherzos aus der schon einmal zitierten b moll-Sonate, deren Keime vielleicht um diese Zeit sich bildeten. Und in desselben Schwärmers Brust wohnt ein Titanentrotz, eine wild dahinstürmende Leidenschaft, wie wir sie in der folgenden gewaltigen Improvisation (No. 18, f moll) geoffenbart finden. Wie ein faustischer Drang in ungemessene Weiten, wie ein wilder Ritt hinauf zu schneeglänzenden Firnen und hinab in Täler mit düstergrünen Tannen mutet uns das an. — Revolutionsmusik! — Ein Markstein der neuen Zeit in der Kunst; nur bei Wagner finden sich Parallelen dazu.

Die drängenden Vorhalte, die Sprünge, die freie kadenzenartige Bildung, die hämmernden Oktaven und Faustschlagakkorde geben uns ein unschätzbares Beispiel von der Kunst Chopins zu phantasieren. Wie bei Mozarts c moll-Phantasie haben wir hier ein Muster oder Exempel einer Improvisationskunst, von deren Wildheit die Durchschnittswerke der Komponisten keinen vollkommenen Begriff geben. Man denkt an den Jupiter tonans.

Das Präludium No. 19 in Es dur ist mehr etüdenmäßig gehalten und eine schwere Uebung in Sprüngen, aber voll Wohlklangs. Backhaus spielte sie, als verspeise er ein Schinkenbrötchen. Der Nichtfachmann merkte von den Sprüngen gar nichts. Auf den Ernst des pompös beginnenden und zart verklingenden Chorales (No. 20 c moll) folgt das idyllische Präludium No. 21, B dur, mit seinen drei Melodien, in der rechten Hand eine und zwei wie Nudelteig auseinandergehende in der Linken, und seinem süßen Mittelsatz in Ges dur, dessen erste paar Töne klingen wie „Rohtraut, schön Rohtraut"; ein unruhiges, ungewöhnlich originelles Stück, durch seine neue Spielart und die Chromatik

interessant, nicht besonders schwer und doch in der kühnen Kadenz nach dem *ff* von großartiger Wirkung.

Auch hier bleibt der Aufschwung nicht aus, denn alsobald poltern in No. 22 g moll die leidenschaftlich drängenden Bässe los, mit ihren Vorausnahmen oder Zurückhaltungen an Schumanns Art erinnernd. Es ist als schleuderte der Meister allen Feinden den Fehdehandschuh hin. Die Spielart war damals noch unerhört. Auf die Felsblöcke aufeinandertürmende Kraft folgt die zärtlich streichelnde Milde.

No. 23 ist ein wunderholdes Zauberbildchen, ein Märchenspringbrunnen, der mit melodischem Schall steigt und fällt, ein Pendant zu No. 3; diesmal für die rechte Hand. Ach, solche traumaft schöne Stimmungen sollten nie enden, darum die Septime es im vorletzten Takt, welche dem Schluß etwas Schwebendes, Unbefriedigtes verleiht.

Und nun ist das zweite Dutzend erreicht. Das letzte Präludium No. 24 in d moll tönt wie Harfenschlag, wie das Lied eines Barden von einem mächtigen, tragisch endigenden Helden, der Trotz und Milde in sich vereinigte. Ein wirksames Konzertstück, das durch schwere, eingestreute Kadenzen einen freien Anstrich und durch pathetische Oktaven romanischen Charakter erhalten hat. Wie No. 18 endet es mit einem lawinenartigen Sturz zur Tiefe.

Doch nicht tragisch soll unsere Betrachtung enden. Noch einmal griff Chopin zur Form des Präludiums und goß alle Süßigkeit seiner Kunst hinein. Ein aus den tiefsten Tiefen hoch gen Himmel schlagendes „Lob des Lebens" scheint uns sein op. 45, trotzdem es in cis moll steht. Wie rauschen die gewaltigen Akkorde aus dem Baß herauf und schlängeln sich in Wechseltönen zur Höhe, wie ein Kaleidoskop wechseln die Harmonien, keine Ruhe wird uns gegönnt, excelsior! Wie ein überschwänglicher, pathetischer verkündigter Reichtum von Gedanken quellen die Modulationen mit ihren Trugschlüssen hervor und jeder sehnsüchtige Vorhalt scheint dem Augenblicke zuzurufen: „Verweile doch, du bist so schön!" Nach dem wehmütigen, wie ermattenden Zwischenspiel, das einem von Blütenduft berauscht taumelnden Schmetterling gleicht, setzt das hohe Lied noch einmal ein und läßt in der Kadenz einen Farben- und Blütenregen herniederprasseln, um sehnsüchtig auszuklingen.

Bismarck sagte über dieses Präludium, indem er auf die vielen Trugschlüsse anspielte: „Es ist als sagte jemand: darf ich Ihnen vielleicht eine Zi—trone anbieten?"

Zwei Beiträge zur Chopin-Forschung.

Delfine Potocka an Chopins Sterbelager.

So sehr die Berichte über Chopins letzte Lebenstage in Einzelheiten voneinander abweichen, so stimmen doch alle darin überein, daß die Gräfin Delfine Potocka auf die Nachricht, Chopin liege im Sterben, von Nizza nach Paris geeilt sei und da am 15. Oktober 1849 am Sterbelager ihres verehrten Meisters und Freundes, dessen Wunsche willfahrend, etwas gesungen habe; aber über das, was sie gesungen habe, gehen die Meinungen sehr auseinander. Es ist begreiflich, daß die Aufmerksamkeit der Anwesenden durch die Beobachtung des Kranken, der häufige Erstickungsanfälle erlitt, viel zu sehr gefesselt war, als daß sie danach fragen mochten, was gesungen wurde. Liszt, der aber nicht anwesend war, sagt, die Gräfin habe die legendäre Stradella-Hymne gesungen; Karasowski und die meisten Berichte stimmen ihm zu, ohne zu sagen, was unter dieser Hymne an die heilige Jungfrau zu verstehen sei. Nach dem Vortrag dieses Gesanges, während dessen Chopin von Begeisterung ergriffen und seiner Leiden vergessend, ein über das andere Mal ausrief: „Wie schön! ach, wie schön!" hätte er wiederholt gebeten: „Nochmals, nochmals!", und die Gräfin sei abermals ans Klavier getreten und habe wieder zu singen begonnen, konnte aber ihren Gesang wegen eines neuerlichen Erstickungsanfalls Chopins nicht zu Ende führen. Nach der Meinung Einiger wäre es ein Psalm Marcellos, nach Anderer Meinung eine Arie von Pergolese oder eine aus Beatrice di Tenda von Bellini gewesen, was die Gräfin gesungen hat. Nach dem im Berliner Tagblatt vom 4. Juni 1908 veröffentlichten, angeblich vom Grafen Albert Grzymala geschriebenen Briefe hätte Chopin die Madame Potocka einige Stunden vor seinem Tode um drei Melodien von Bellini und von Rossini gebeten, die sie mit schluchzender Stimme gesungen habe. Erfreulicherweise kann ich dieses Wirrsal der Berichte durch die Mitteilung lösen, daß ich das von der Gräfin eigenhändig geschriebene und als „Fragment du Tedeum de Handel" bezeichnete Gesangstück besitze, welches mein Freund, *Karl R. v. Mikuli*, Schüler und Herausgeber der sämtlichen Werke Chopins, von der Gräfin als Antwort auf seine Frage bekam, was sie dem sterbenden Freunde und Meister vorgesungen habe. Das dem Anschein nach aus dem Gedächtnisse, ohne Vorlage, aufgeschriebene Gesangstück ist das Largo in h moll aus dem sogen. Dettinger Tedeum von *Händel* mit dem, dem hoffnungslosen Zustande des mit den Sterbesakramenten bereits versehenen Chopin ganz entsprechenden Texte: Dignare, o Domine, die isto, sine peccato nos custodire. Miserere, miserere, o Domine miserere nostri. Domine miserere; fiat misericordia tua super nos, quemadmodum speravimus in Te. Daß die Gräfin auf Chopins Bitte: „Nochmals, nochmals" etwas anderes zu singen begonnen habe, ist unwahrscheinlich und durch nichts glaubwürdig bestätigt.

Graz. Dr. Ferdinand Bischoff.

* * *

Chopin in Bad Reinerz.

Das freundliche, waldumkränzte Städtchen *Reinerz* in Schlesien erfreut sich nicht bloß als heilkräftiger Badeort eines vorzüglichen Rufes, sondern weist auch mannigfache bedeutungsvolle Erinnerungen an berühmte Tonmeister auf. So gilt Reinerz in den deutschen Sängerkreisen als Geburtsstätte des viel gesungenen Waldliedes von *Mendelssohn*, und seit einer Reihe von Jahren genießt der Badeort, was wenig bekannt sein dürfte, den Vorzug, ein geschmackvoll ausgeführtes Chopin-Denkmal zu besitzen, ein Geschenk von *Viktor v. Magnus*, einem Landsmann des Komponisten. Das aus einem Block aus blauem Syenit bestehende Monument schmückt ein von dem Warschauer Bildhauer *Lewandowski* modelliertes Bronzerelief Chopins. Eine zweite Erinnerung an den Tonkünstler birgt der Theatersaal, der eine Gedenktafel mit der Inschrift enthält: „In diesem Saale gab Fr. Chopin am 26. August 1826 sein erstes öffentliches Konzert zum Besten zweier Waisen." Da dieses erste öffentliche Auftreten des jungen Pianisten außerhalb seiner polnischen Heimat nicht eines gewissen romantischen Beigeschmacks entbehrt, so sind die näheren Umstände, die Chopin zur Mitwirkung bei diesem Wohltätigkeitskonzert veranlaßten, von phantasiereichen Schriftstellern wiederholt zu interessanten Erzählungen benützt worden, die mehr oder weniger den Stempel der Erfindung an der Stirn tragen. So wird z. B. in einer Skizze ausführlich dargelegt, wie Chopin im Alter von $17^1/_2$ Jahren bei seinem Kuraufenthalt in Reinerz in heißer Liebe zu einem Brunnenmädchen namens *Libussa* entbrannt sei. (In Wahrheit war der Künstler damals erst $16^1/_2$ Jahre alt.) Die jugendliche Schwärmerei habe indes ein unerwartet schnelles Ende genommen, als Libussas Vater durch einen Unglücksfall in der „Eisenschmelze" plötzlich sein Leben einbüßte. Um den vier kleinen Geschwistern seiner Angebeteten aus der bittersten Not zu helfen, habe Chopins Mutter ein Wohltätigkeitskonzert in Anregung gebracht, bei dem ihr Sohn einen Trauermarsch und mehrere Etüden eigener Komposition gespielt und eine Dame der polnischen Aristokratie einige Gesangsnummern vorgetragen habe.

Der Erfolg dieses Konzertes soll bestimmend auf Chopins Künstlerlaufbahn gewirkt haben.

In ähnlicher Weise äußern sich die beiden Chopin-Biographen *Moritz Karasowski* und *Friedrich Niecks*. Um seine durch übereifrige Studien angegriffene Gesundheit zu stärken, hatten die Aerzte dem zart und schwächlich organisierten Jüngling einen Kuraufenthalt in Reinerz empfohlen, zu dem ihm sein Protektor, Fürst v. Radziwill, der bekannte Faust-Komponist, die Mittel gewährte. Auch Chopins jüngste Schwester *Emilie*, die schon am 10. April 1827 im 14. Lebensjahre starb, war damals schwer erkrankt. Daher begab sich die Mutter, wie erzählt wird, Anfang August 1826 mit ihren Töchtern Luise und Emilie und ihrem Sohne Friedrich nach Reinerz. Im Gegensatz zu dieser Darstellung meldet die Kurliste vom Anfang August 1826 als eingetroffene Badegäste: „Madame Chopin mit Herrn Sohn aus Warschau in Polen — wohnhaft bei Herrn Bürgel." Ein Nachweis aus jener Zeit besagt, daß für die von ihnen bewohnte Stube ein wöchentlicher Mietspreis von 1 Rtlr. 10 Sgr. entrichtet worden ist. Hiernach scheint es, als wenn die Schwestern Luise und Emilie nicht in Reinerz gewesen seien.

Abweichend von obiger Darstellung erzählen die Biographen fast übereinstimmend, daß während Chopins Anwesenheit in Reinerz eine arme Witwe starb, die zwei Kinder unter dem Schutze einer treuen Magd hinterließ. Da diese nicht imstande war, die Kosten der Beerdigung und der Heimreise aufzubringen, habe der jugendliche Pianist ein Konzert veranstaltet und dadurch den armen Kindern ein hübsches Sümmchen erworben. Sein Meisterspiel habe ihm die Bewunderung der Kenner und Freunde der Musik gewonnen. Demgegenüber besagt eine alte Ortschronik, daß Badegäste am 6. August 1826 zum Besten von vier Waisenkindern, deren Vater einige Tage zuvor eines plötzlichen Todes gestorben war, ein Konzert veranstaltet haben, dessen Ertrag sich auf 74 Tlr. belief. Wahrscheinlich hat auch Chopin an diesem Konzert teilgenommen, wenngleich sich nirgends eine nähere Andeutung darüber findet.

Der Kuraufenthalt in Reinerz muß wohl eine günstige Wirkung auf Chopins Gesundheitszustand ausgeübt haben. Denn schon im nächsten Jahre verließ er nach bestandenem Abiturientenexamen das Warschauer Lyceum und unternahm dann im September 1828 seinen ersten Ausflug nach Berlin.

Julius Blaschke (Glogau).

Sang und Klang auf Mallorca.[1]

NOCH nirgends ist mir die Wahrheit des Wortes: „Wo man singt, da laß dich ruhig nieder —" so deutlich vor Augen getreten, wie bei meinem Aufenthalt auf Mallorca. Hand in Hand mit der ausgesuchten Liebenswürdigkeit der Mallorquiner, einer Liebenswürdigkeit, die nichts Gemachtes an sich hat und auch nicht auf Lohn spekuliert, sondern wirklich aus dem Herzen quillt, geht eine Sangesfreudigkeit, ein Sinn für Musik durch das freundliche Völkchen, der im Verein mit seinen ansprechenden Charaktereigenschaften einen unendlich harmonischen Eindruck auslöst, dem sich niemand, der sich damit näher beschäftigt, wird entziehen können.

Fröhlich singt die Camerera, die unser Zimmer reinigt, der Lehrbube singt, der gegenüber beim Bau den Mörtel zuträgt, stundenlang singt unser Kutscher vor sich hin, Lieder mit und ohne Worte — anstatt zu rauchen, denn: „No fumare, Señor!" lehnte er die gebotene Zigarre ab. Ob der Wagen auf glatter Carretera, ob er über das Steingeröll der wüsten Landstriche im Innern der Insel fährt — wenn man das Schaukeln, Stoßen, Puffen noch „Fahren" nennen kann — unentwegt singt unser Cochero gleichmütig weiter, in singendem Ton auch seine Pferde antreibend.

Es singt eben alles —, der eine schlecht und recht, „wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet", der andere sucht kunstvoller ein altes, halbvergessenes Volkslied wiederzugeben. Zuerst glaubte ich, recht viele feurige spanische Weisen auf der Insel hören zu können. Aber wie der ganze Volkscharakter dem spanischen sehr wenig ähnelt, obgleich das Land zu Spanien gehört, sondern seine keltiberische Abstammung nicht verleugnen kann, so hat sich auch der Ausdruck seiner musikalischen Empfindung, begünstigt durch die Abgeschlossenheit der Lage, seine besondere Art bewahrt. Die mallorquinischen Lieder haben fast alle einen ruhigen, leicht melancholischen Anklang, ein eigenartiges, schwermütiges Kolorit, vielleicht auch beeinflußt durch die lange, 400jährige Herrschaft der Araber über das Land. Gleichwie maurische Bauwerke noch von ihr zeugen, mögen auch sonstige maurische Einwirkungen nachweisbar sein. Ein Klang liegt mir noch im Ohr, den ich wieder und wieder hörte und den ich als bezeichnend hierher setzen möchte:



In der ganzen mallorquinischen Sprache, einem Gemisch von katalanischem und provençalischem Dialekt, liegt etwas wie eine weiche Melodie, und wenn ein junges, frisches Mädel folgende Verschen spricht, so klingt es auch ungesungen wie Musik von ihren Lippen:

„Sosatlotes, tots es diumenges,
Quan no tenen res mes que fer,
Van à regar es clavellers,
Dihent-li: Veu! ja que no menjes!
(Die jungen Mädchen, alle Sonntage,
Wenn sie nichts Besseres zu tun haben,
Begießen ihren Nelkentopf,
Sagend zu ihm: Trink, wenn du nicht issest!)

Und die Mutter mahnt dann:

Atlotes, filau, filau!
Que sa camya se riu;
Y sino l'apadassau,
No v's arribar a s'estiu!
(Mädchen, spinnet, spinnet!
Denn das Hemd will zerreißen.
Und wenn ihr kein Stück daraufsetzt,
So wird es bis zum Sommer nicht dauern.)

Vorstehendes Liedchen erwähnt bereits *George Sand* in ihrem Buch über Mallorca, es ist jedoch so bezeichnend für die Sprache, daß ich es hier nicht fehlen lassen möchte. um so mehr, als es noch jetzt auf Mallorca unvergessen ist, Die Tänze dagegen verraten mehr spanische Abkunft, sie werden, wie in Spanien, mit großer Grazie getanzt, jedoch vermeidet man wilde Bewegungen dabei. Vielfach werden sie zum Teil von Tänzern und Tänzerinnen mitgesungen und an bestimmten Stellen von taktmäßigem Händeklatschen begleitet.

Ist die Nacht hereingebrochen, was in jenen Gegenden, die die Dämmerung nicht kennen, mit überraschender Schnelligkeit geschieht, so ertönt durch die stillen Straßen des Nachtwächters Lied, endigend in dem melodischen Rufe: „Alobado el Señor! Las doce, — y sereno!" „Gelobt sei der Herr! Mitternacht und klarer Himmel!" — Am Tage stößt man in den Straßen oft auf die typischen Dudelsackpfeifer, die ihr eigenartiges Instrument mit großer Fertigkeit spielen.

Die Klöster lassen sich die Pflege der Musik sehr angelegen sein; im Kloster zu Lluch wurde ein Knabensängerchor ausgebildet. Bei Prozessionen wirkt auch ein Musikkorps von kleinen Waisenknaben mit, und so rein, so voller Eifer und rührender Hingebung spielen die kleinen Kerle,

[1] Hier auf der balearischen Insel weilte *Frédéric Chopin* von 1838 bis 1839.

daß es Freude macht, ihnen zuzuhören und zuzusehen. Gelegentlich einer Beerdigung erlebten wir auf der Straße in Palma eine Ueberraschung. Denn überraschend für uns war es, daß der Tote auf dieser weltfernen Insel von den hehren Klängen des Beethovenschen Trauermarsches zur ewigen Ruhe geleitet wurde. Wirkt die erhabene Tondichtung des deutschen Meisters überhaupt stets ergreifend auf das empfängliche Gemüt, so entfaltete sie hier, in dieser fremdartigen Umgebung, doppelt packende Kraft!

Doch sollte es nicht bei diesem einen Beweis bleiben, daß deutsche Musik Eingang gefunden in Ohr und Herz der Mallorquiner. — Es liegt in dem Teil der Insel, der der Altväter Sitten und Gebräuche, Sprache und Kleidung am reinsten bewahrt hat, ein kleines Landstädtchen, Pallensa genannt. Bestaubt und hungrig waren wir eines Tages mit der rüttelnden und schüttelnden Diligencia dort angekommen, freundlich und zuvorkommend in der kleinen Fonda, dem Wirtshaus, aufgenommen, vom Staube befreit und durch eine gute Comida (Mahlzeit) erquickt worden. Und als wir saßen und uns die eigenartigen Gerichte munden ließen, ertönte zu unserer größten Verwunderung neben uns in einem Saal oder vielmehr großer Diele eine gute und mit Verständnis gespielte — Bachsche Fuge! — Alles, nur nicht gerade Bachsche Fugen hätten wir in diesem verlorenen Erdenwinkelchen zu finden geglaubt! Im Nu lagen Messer und Gabel auf dem Tisch, im Nu waren wir leise an die Tür getreten — da saß ein Mann am Klavier in einfacher Kleidung, ein besserer Arbeiter vielleicht — und seine Finger glitten so gewandt, so ihrer Sache sicher über die Tasten, daß wir nur staunen und wieder staunen konnten! Als er geendet, stellte er sich bescheiden als den Bruder des Wirts vor, und wir wurden gewahr, daß es eine zarte Aufmerksamkeit des liebenswürdigen Mallorquiners gegenüber dem seltenen deutschen Besuch bedeutete. Bald merkten wir, daß es ein durch und durch musikalischer Mensch war, mit dem wir zu tun hatten. Er lebte und webte in Musik, es lagen auf dem Klavier, einem besseren Klimperkasten, lauter Schöpfungen deutscher Tondichter: Beethoven und Mozart, Haydn und Schubert, Schumanns und Mendelssohns Lieder und ein ganzes deutsches Volkslieder-Album! Und das in dieser Weltabgeschiedenheit! — Und des Rätsels Lösung? — Deutscher Fraueneinfluß, die Frucht der Arbeit einer hochgebildeten deutschen Frau! Auf diese abgelegene Stätte verschlagen, hat eine Deutsche, abgesehen von vielen anderen erfolgreichen Bestrebungen in der Volksbildung, es verstanden, auch den Sinn für gute deutsche Musik in den Angehörigen ihrer zweiten Heimat und speziell in einem von ihnen die schlummernde Begabung zur Musik zu wecken und zu pflegen, ihm damit fürs Leben einen Schatz und inneren Reichtum bietend, den die wahre Kunst keinem ihrer Jünger vorenthält. Der Mann aus dem Volke, er zählt die Tage, bis er wieder zu dem Konzert nach Barcelona fahren kann, das er sich einmal im Jahre leistet. Dort holt er sich neue Anregung, davon zehrt er....

Wie viele Züge in dem mallorquinischen Charakter dem deutschen nicht unähnlich sind, so kam es mir auch vor, als sei ihr musikalisches Verständnis dem unserigen sinn- und gefühlsverwandt. Und dies fand ich darin bestätigt, daß mir jener Mann unaufgefordert erzählte, keine Musik spräche ihn so an, wie die deutsche, es sei für ihn die Musik! — Und dann geleitete uns sein Bruder, der junge Wirt selbst, über einen steilen Col (Paß), und unsere Füße versanken fast in Fächerpalmen, über uns blaute der reinste Himmel und des Mittelmeers brandende Wogen rauschten an den gelben, schroffen Klippen, die den alten Wachtturm mit den maurischen Wurflucken trugen, mit dem eine frühere Generation sich gegen die Seeräuber schützte. Und unser Wirt pfiff vergnügt und fröhlich: „Wer will unter die Soldaten“ — pfiff, denn aussprechen konnte er die schweren deutschen Worte nicht — und dann: „Wenn ich ein Vöglein wär“ und endlich Schumanns „Sonnenschein“. . . . Und das auf Mallorca, auf dem Mallorca, von dem die meisten nur wissen, daß es „irgendwo da unten“ liegt! —

Am Abend hatte unser freundlicher Wirt, uns zu erfreuen, eine ganze Schar junger Mädchen und Burschen geladen, die uns allerlei Tänze vorführten. Es war ein reizendes, unvergeßliches Bild, und dem schönen Abend wurde noch die Krone dadurch aufgesetzt, daß die frischen, jungen Menschenkinder mehrere Lieder sangen, von denen ich zwei, ein mallorquinisches und ein katalanisches, hier mitteilen will. Sie sangen sie mit geschulten Stimmen, denn die deutsche Dame hatte sie im Verein mit ihrem Gatten in dem von ihr ins Leben gerufenen Gesangverein tüchtig üben lassen.

Ist Mallorca in bezug auf Tonschöpfungen selbst nicht eigentlich produktiv gewesen, so hat es doch den Vorzug, der ihm das Interesse der Musikliebhaber sichern wird, daß es auf einen unserer großen Tondichter befruchtend gewirkt hat, so daß einige herrliche Werke auf seiner Erde, unter dem Schatten seiner immergrünen Eichen entstehen konnten. Im Jahre 1838 ging *Frédéric Chopin*, von *George Sand* und deren Kindern *Solange* und *Maurice* begleitet, nach Mallorca, um durch einen Aufenthalt im Süden seine Gesundheit zu kräftigen. In ihrem Buche: „Un hiver



Blick auf Valldemosa und das Kartäuserkloster, in dem Chopin 1838 wohnte.

à Majorque“ sowie in ihrer „Histoire de ma vie“ erzählt George Sand ausführlich über ihren dortigen Aufenthalt, der sich danach jedoch zu keinem erquicklichen gestalten wollte. Da in der Hauptstadt Palma kaum das Notwendigste, geschweige eine ordentliche Wohnung zu haben war, mußten die Reisenden in einer leicht gebauten, gegen Sturm und Regen schlecht geschützten Villa vorlieb nehmen, wo Chopins Leiden sich nur noch verschlimmerte. Da er viel hustete, hielt man ihn bald für schwindsüchtig und mied ihn und seine Begleiter, ja sie mußten sogar die Villa, Son-Vent, verlassen. Ein Zufall fügte es, daß ein Spanier, der sich aus politischen Gründen dort verborgen gehalten hatte, ihnen in einem alten, früheren Kartäuserkloster in Valldemosa (s. Abbild.) seine einigermaßen eingerichtete Wohnung überließ. Doch bald wurde ihnen auch der Aufenthalt in diesem paradiesisch schönen Fleckchen Erde verleidet. Es war sehr einsam, gute Lebensmittel waren schwer und nur für teures Geld zu beschaffen. George Sand verstand es nicht, sich bei den Inselbewohnern beliebt zu machen, stieß sie bei vielen Gelegenheiten vor den Kopf und verletzte sie auch in ihren religiösen Gefühlen, was sie ihr wiederum durch Schwierigkeiten, die sie ihr in den Weg legten, vergalten. Chopins sensitivere Natur litt mehr darunter als ihre kräftige, robuste Art, die sich leichter darüber hinwegsetzte und trotzdem Muße fand zur Arbeit. Ihr „Spiridion“, den sie dort schrieb, verdankt wohl seine Entstehung dem seltsamen Milieu des alten, spukhaften Klosterbaues, und auch Chopin hat sich dem Zauber der Klosterluft und der Klostermauern gewiß nicht entziehen können. Der größte Teil der Préludes soll auf Mallorca entstanden sein, und wenn man das Land kennt, erscheint einem dies leicht erklärlich. Von der Entstehung des

Prélude No. 15 in Des dur, dem sogen. Regentropfenpräludium, wird erzählt, daß es Chopin an einem regnerischen, stürmischen Abend komponiert habe, als er von seiner Freundin und ihren Kindern allein gelassen worden war. Der Regen hatte diese auf einem Ausflug überrascht, hatte Bäche zu Strömen anschwellen lassen, die ihnen wieder und wieder den Heimweg verlegten, und erst in später Nachtstunde, von den unerhörten Anstrengungen ganz erschöpft, kamen sie im Kloster an, wo sie Chopin, der sich in Sorge um sie verzehrt, in Tränen am Klavier fanden, sein herrliches Prélude spielend. . . . Auch No. 8, fis moll, soll während eines Gewitters in Valldemosa entstanden sein, sowie No. 19 (Es dur). Aber nicht nur im Sturm und Regen offenbarten sich ihm die packendsten Klänge, auch die Lieblichkeit der mallorquinischen Vorfrühlingstage mit ihrem Reichtum an zarten, duftigen Blüten, dem Gesang und Gezwitscher einer Menge von Vögeln, sowie das Branden des Meeres tief unter Valldemosa, mochten auf sein künstlerisches Schaffen von Einfluß gewesen sein. Es sollen während des Aufenthalts auf der balearischen Insel angeblich noch folgende Werke teils fertig, teils im Entwurf entstanden sein: Préludes op. 28, Scherzo op. 39, zwei Polonaisen op. 40, Ballade op. 38, die Mazurka op. 41, No. 2. Mit großen Schwierigkeiten hatte Chopin zu kämpfen, ehe er in den Besitz des für ihn unentbehrlichen Instrumentes, das er sich aus Paris hatte schicken lassen, gelangte. Wie George Sand schreibt, sollte das Klavier nur gegen 700 Franken Eingangszoll ausgefolgt werden, und als dies verweigert wurde, sollte für das Zurücksenden auch eine enorme Summe erlegt werden. Da das Instrument nicht länger auf dem Zoll geduldet werden konnte, sein Versenken in den Hafen, da er am tiefsten war, auch nicht angängig, so war man endlich froh, als man nach vielem Hin und Her sich auf 300 Franken geeinigt hatte und das Instrument auf den damals noch mehr als mangelhaften Straßen endlich seinen Einzug in das alte Kloster halten konnte.

Da der Gesundheitszustand Chopins kein längeres Bleiben gestattete, kehrte man im Frühjahr 1839 nach Frankreich zurück. Die Zimmer, frühere Klosterzellen, die Chopin in Valldemosa bewohnte, kann man sich jetzt noch ansehen. —

Als wir von unseren Kreuz- und Querzügen auf der Insel an einem Festtag wieder nach Palma zurückkehrten, wurde uns noch ein besonderer Kunstgenuß beim Besuche des Hochamts in der Kathedrale zuteil. Die Stille, die geheimnisvolle Dämmerung, die bunten Lichtreflexe, welche durch die hohen farbigen Bogenfenster fielen, die knieenden Andächtigen in festlicher, teils weißer Kleidung — alles dies nahm die Sinne gefangen und stimmte von vornherein feierlich. Und in diese feierliche Stimmung hinein fielen Orgeltöne, Töne von solcher Lieblichkeit und Süße, wie wir sie kaum je gehört! In schmelzender Zartheit stiegen sie wie auf silberner Leiter empor zur Höhe, drohten sich zu verlieren und fanden sich wieder, teilten sich wieder zu neuem, innigem Zusammenfließen, begleitet von strömenden, brausenden Akkorden, sich endlich auflösend in jubelnder Erkenntnis, in rückhaltloser, wunschloser Hingabe! Den Altar umkräuselten Weihrauchwolken, Priester in farbiger Gewandung vollzogen die heilige Handlung. Engelsstimmen gleich, erst gedämpft, dann lauter und eindringlicher, ertönte von ferne her ein zweites Orgelspiel, in das sich die Klänge des ersten mischten. Immer mächtiger und jubelnder brausten die Tonwellen durch den hohen Raum und hüllten die Seele ein in tiefste, innerliche Andacht, verkündeten ihr den seligsten Frieden! — Und leise, leise, gleich klingenden Tropfen lösten sich langsam die Töne und fielen aus der Höhe verhallend herab. . . .

Was sie gespielt, ich weiß es nicht. — Ich weiß nur, daß der urewige Zauber der Tonwelt uns hinauf führte zu den reinsten Höhen, daß wir seine Sprache im fernen Lande vernahmen wie Heimatklang und Mutterlaut!

* * *

Zum Schluß seien noch zwei Notenproben unserem „Sang und Klang auf Mallorca" angefügt:

Aubada (Morgendämmerung).

Canço popular de Mallorca.



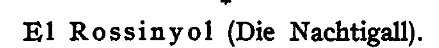
Die beiden ersten Verse der Aubada lauten:

S'estrella mes pura	Es galls que dormian
Y hermosa ja guayta	devall se porchada
tremola agradosa	qu'es lo qu'ara veuan
d'allá se muntaña	que tant y tant cantan?
Be n'ha je s'estrella	Han vista s'estrella
s'estrella de s'auba.	s'estrella de s'auba.

Das ganze Lied hat etwa folgenden Inhalt: Der Morgenstern, so klar und schön steigt über den Höhen langsam empor, der schönste der Sterne ist er, der Morgenstern. Die Hähne, die auf Stangen schliefen, singen nun mit lauter Stimme, weil sie ihn gesehen haben, den Morgenstern. Warum treibt der Hirte schon die Herde aus und sammelt sie? Weil der Morgenstern aufgegangen ist. Warum tönt vom Kloster der Morgenruf und weckt Schüler und Brüder? Weil zum Dienst Gottes ruft der Morgenstern. In leuchtenden Lettern wird Gott gelobt vom Morgenstern. Er ähnelt dem Blick der Mutter Gottes, so schön ist er, der Morgenstern.

* * *

El Rossinyol (Die Nachtigall).







nyol d'un bell bo - cat - ge ros - si - nyol d'un vol.

ritard.

(Harmonisiert von *E. Morena.*)

In deutscher Uebersetzung:

Nachtigall, die du nach Frankreich gehst, Nachtigall,
Bestell' meine Grüße an die Mutter, Nachtigall,
In deinem schönsten Ton, Nachtigall, mit schnellem Flug.

Bestell' meine Grüße an die Mutter, Nachtigall,
und an meinen Vater, aber dem nicht so viele, Nachtigall,
In deinem schönsten Ton, Nachtigall, mit schnellem Flug.

An meinen Vater nicht so viele, Nachtigall,
weil er an einen Schäfer mich hat gegeben, Nachtigall,
In deinem schönsten Ton, Nachtigall, mit schnellem Flug.

Friedrichsort. **E. Seeger.**

Siegfried Wagner: „Banadietrich".

Uraufführung am 23. Januar 1910 am Karlsruher Hoftheater.

BANADIETRICH", von Berndietrich, ist der sagenumwobene Dietrich von Bern. Aus den Dietrichsepen, die sich in reichem Kranze um die Heldengestalt des großen Theodorich schlingen, hat Siegfried Wagner den Stoff für sein Musikdrama gewonnen. Und er hat, insoweit er die Personen des weitverzweigten Sagenkreises nicht selbst handeln läßt, wenigstens ihre Namen zu der Handlung in Beziehung gebracht. Zu dem teils geschichtlichen, teils legendaren Milieu gesellt sich als Drittes ein dämonischer Einschlag, dem ersten christlichen Zeitalter so recht entsprechend. So kommt es, daß die treibende Kraft des Dramas der Teufel ist, der bald als Raunerat, bald als Magister Flederwisch, bald in eigener Gestalt auftritt. Die Handlung führt uns zunächst in Dietrichs Burg, vor deren Toren die Rabenschlacht tobt. Dietrich, der ehedem so Mächtige, Gewaltige ist in arger Bedrängnis. Von seinem Feinde Ermenrich besiegt, seinem Bundesgenossen Wittich verlassen, seines Schwertes Balmung beraubt, wendet er sich in seiner Not an den Teufel, der das Schlachtenglück zu seinen Gunsten lenkt, ihm Wittich als Gefangenen zuführt und ihm sein Schwert zurückgewinnt. Dafür muß Dietrich aber sein Liebstes, Schwanweiß sein Weib, das ihn einst als Seejungfrau vom Tode errettet, zum Opfer bringen. In listiger Weise erzählt der Teufel dies Wittich, mit dem der großmütige Dietrich von neuem Waffenbrüderschaft geschlossen und als Pfand sein Schwert getauscht hat. Jener, des soeben erneuerten Treuschwurs vergessend und in Liebe zu Schwanweiß entflammt, wirft sich zu deren Rächer auf. In dem Augenblick, da Wittich Schwanweiß leidenschaftlich umfaßt, führt der Teufel Dietrich herbei, der sich auf Wittich stürzt und ihn verwundet. Vergebens rechtfertigt sich Schwanweiß; Dietrich verstößt sie. Ihn noch einmal ihrer Treue versichernd, verläßt sie mit dem schwankenden Wittich die Burg, um dessen Wunde zu heilen. Um den bisher so frommen Dietrich ganz in seine Gewalt zu bekommen, führt der Teufel während der Totenfeier für den erschlagenen Hildebrand vor der Kirchentüre einen so grotesken Bockstanz auf, daß Dietrich, als er es bemerkt, in ein gelles Lachen ausbricht. Entsetzt eilt das Volk ob dieses Sakrilegiums aus dem Münster. Dietrich, von wildem Trotz erfüllt, bereut seine Missetat nicht und wird vom Priester verflucht. Alle fliehen ihn. Da dringt Etzel mit seinen Hunnen in die Burg. Ein vom Teufel über Dietrich geworfener Mantel macht ihn unsichtbar, und auf einem Drachen entrinnt er seinen Feinden durch die Lüfte. Krachend stürzt die Burg zusammen. — Schwanweiß und Wittich haben in Frau Utes Haus ein Asyl gefunden. Wittichs Wunde kann aber nicht heilen, solange er Rache gegen Dietrich hegt. Umsonst bemüht sich Schwanweiß, Wittich, den sie bemitleidet, aber nicht liebt, versöhnlich zu stimmen. Dessen Rachegefühl wird durch den Anblick von Dietrichs Schwert wachgehalten. Da gelingt es Schwanweiß, Frau Utes Sohn, Dietleib, zu überreden, daß er das Schwert von Wittichs Lager stiehlt und Dietrich bringt, der als wilder Jäger im finsteren Forste haust. Wittich entdeckt jedoch den Diebstahl und setzt Dietleib nach. Schwanweiß, die statt des erhofften Glückes auf Erden nur Leid und Trübsal erfahren hat, kehrt wieder in ihr nasses Reich zurück. — Zu dem wilden Dietrich, der die Waldgeister aufjagt, kommt Dietleib, bringt ihm sein Schwert und Schwanweiß' Verzeihung. Dietrichs Trotz bäumt sich auf gegen Dietleibs Rat, zu seinem Volk zurückzukehren, um es aus der Feinde Knechtschaft zu befreien. Voll Ingrimms gegen die Macht, die ihn zu Fall gebracht, will er verfehmt bleiben. Nun erscheint Wittich und verlangt von Dietrich sein Schwert. Da es ihm dieser nicht gibt, will Wittich mit ihm ringen, erblickt aber ein so schreckliches Gespenst hinter seinem Gegner, daß er entsetzt die Flucht ergreift und sich in den nahen See stürzt. Dietrich sieht, wie aus den Fluten ein Weib auftaucht und den Sinkenden umschlingt. Von rasender Eifersucht erfaßt, eilt er Wittich nach, wird aber durch Tod und Teufel aufgehalten, die gekommen sind, ihn zu holen. Allein Dietrich schlägt den Tod in Stücke, so daß es selbst dem Teufel ungemütlich wird. Nichts ficht Dietrich mehr an. Die größte Sünde will er tun. Und als der Teufel sagt, die größte Sünde sei es, wenn er ein unschuldig Blümlein zertrete, tut er es. Ein leiser Wehruf zittert durch die Luft. Da schallt des Herrn Stimme: „Dietrich, bereue!" „Nein", ruft Dietrich zurück. Und wieder ruft der Herr, und wieder gibt Dietrich zur Antwort: „Ich bereue nicht, Trotz, Trotz bis ans Ende!" „So sollst du des wilden Heers Geselle sein", sagt der Herr. Und die höllische Meute jagt heran und umringt ihn. Schon will man ihm den Kopf abschlagen, als Schwanweiß' Stimme aus der Tiefe ertönt: „Banadietrich, bereue." „Was kein Mensch, kein Satan, kein Gott vermochte, vermag eines Weibes Bitte! Schwanweiß, ich bereue." Heulend zerstiebt das wilde Heer. Es erscheint die Tiefe des Sees, wo Dietrich in Schwanweiß' Armen ruht.

So wie die Musik aus dieser Handlung herauswuchs, mußte sie den Stil des Musikdramas annehmen, der freilich nicht durchweg gewahrt bleibt, da einzelne Episoden in ein volkstümliches musikalisches Gewand gekleidet sind. Wenn auch nicht gerade durch Prägnanz des Ausdrucks sich auszeichnend, ist die Musik doch im allgemeinen der jeweiligen Situation angepaßt, ohne aber von Anlehnungen ganz frei zu sein. Für den außergewöhnlich entwickelten Klangsinn des Autors spricht die Orchestration, die nur manchmal des Guten zu viel tut. Im Vorspiel zum dritten Akt ist die wilde Jagd mit einer musikalischen Realistik gemalt, die kaum zu überbieten sein wird. Den lyrischen Stellen, die im zweiten Akt vorwiegen, ist ein warmer Herzenston nicht abzusprechen. Die Kirchenszene im ersten Akt verdient ihrer musikalischen Feinheit wegen hervorgehoben zu werden. — Das Werk, das Siegfried Wagner selbst sorgsam vorbereitet hatte, erfreute sich eines starken äußeren Erfolges. Der Dichterkomponist wurde nach dem ersten Akt ab immer wieder herausgerufen; mit ihm die Darsteller der Hauptrollen: *Büttner* (Dietrich), *Hensel* (Wittich), *Schüller* (Teufel), Frau *v. Westhoven* (Schwanweiß), Frl. *Ethofer* (Ute), sowie Hofkapellmeister *Reichwein*. Ein distinguiertes Publikum, unter dem man bekannte Künstler, Theaterdirektoren, Kritiker erblickte, wohnte der Uraufführung an. **F. Schweikert.**

Berliner Konzertrundschau.

DIE gegenwärtige Konzertsaison weist als besonders charakteristisch die Gastspiele einer großen Menge von *Orchesterdirigenten* auf, des weiteren die Sucht, durch „Novitäten" die Aufmerksamkeit des Publikums und in höherem Grade der Presse zu erregen, schließlich die erfreuliche Tatsache, daß die einst so heftig die Gemüter erhitzenden Konkurrenten Wagner und Brahms mit dem Russen Tschaikowsky einen Dreibund geschlossen haben, gegen den durchzudringen sich sämtliche übrigen Tonsetzer vergeblich bemühen. Die einzige Ausnahme ist *Richard Strauß*. Seine Werke werden allmählich doch mehr als „Musik" empfunden, nicht nur als „Monstrositäten" neugierig angestaunt. Allerdings müssen sie auch als „Musik" vorgeführt werden, nicht nur als Lärmstücke, wofür sie die meisten Kapellmeister zu halten scheinen. So gelangte der „Don Juan" kürzlich unter *Sigmund v. Hausegger* mit dem Blüthner-Orchester zu einer ganz wundervollen Wiedergabe. Ueberhaupt entpuppte sich dieser, den Berlinern bisher fremde Dirigent als ein Künstler ersten Ranges, allerdings mit einer Einschränkung: Mozart und Beethoven liegen ihm weniger gut. Die Allegro-Sätze hetzt er in übertriebener Schnelligkeit zu Tode. Aber Wagner, Liszt und Strauß, dann Weber („Freischütz") bringt er herrlich zu Gehör. *Brahms* war auf seinen Programmen nicht vertreten; wie oft dieser Meister sonst hier innerhalb weniger Monate gespielt wurde, ist schwer festzustellen. Sogar Künstler, die früher an diesem Namen mit gewisser Scheu vorübergingen, spielen jetzt Brahmssche Werke mit Erfolg. Am bemerkenswertesten ist, daß *Ysaye* endlich das Violinkonzert s a n g und daß sein Schüler *Thibaud* es nächstens hier auch versuchen wird. Ganze Brahms-Abende sind an der Tagesordnung. *Fritz Steinbach*, der nach mehrjähriger Abwesenheit an der Spitze der Philharmoniker erschien, versetzte mit den Haydn-Variationen und der vierten Symphonie das Publikum in die höchste Extase. Sein kolossaler Triumph war voll berechtigt, denn abgesehen von seiner enormen Dirigiertechnik, die das ausgezeichnete Orchester zu idealer Leistung führte, ist er in den geistigen Inhalt der Werke so tief eingedrungen, daß er sie wie seine eigenen vorzutragen weiß. — Zu interessieren verstand *Franz Mikorey*. Vor allem zeichnete er sich in der viel zu selten gespielten c moll-Symphonie von Saint-Saëns aus. Ein am selben Abend von *Wynni Pyle* sehr temperamentvoll gespieltes Klavierkonzert von Schytte ist Radaumusik im Salonstil. *Joseph Stransky* macht sich dadurch bemerkbar, daß er eine ganze Reihe von Konzerten gibt. Und er ist ein ganz gewandter Kapellmeister, dem der höhere Schwung

jedoch abgeht. Unter anderem führte er zum ersten Male eine Ballade in fünf Gesängen „Die Jüdin von Worms“ von *Viktor v. Woikowsky-Biedau* auf, zu deren Erfolg der Text beträchtlich beitrug. Die Musik ist meistens sehr charakteristisch, jedoch hätte sich an einzelnen Stellen der Dichtung Gelegenheit zu größerer Phantasieentfaltung geboten. Zu statten kam dem Werk der treffliche Vortrag des Baritonisten *Rud. Hofbauer*. An seinem dritten Abend brachte Stransky die tragische Symphonie von *Felix Draeseke*, die ihre Bezeichnung nur nach dem trüben Anfang des ersten Satzes zu führen scheint. Einheitlichkeit des Stils sucht man vergebens, häufig finden sich Gemeinplätze, direkte Anlehnungen. Man denkt an Beethoven, oft an Wagner, sogar an Spohr, Lachner etc. Die Sache ist recht „konfuse“! Auch eine Uraufführung gab es in diesem Konzert: *Paul Ertels* Vorspiel zur Oper „Gudrun“, ein melodisch und harmonisch oft neue Ausblicke bietendes, mit geradezu staunenswerter Orchestertechnik raffiniert gearbeitetes Stück. Es läßt von der Oper viel erwarten. Schöner finde ich aber desselben Komponisten „Hero und Leander“. Das ist Musik, die von tiefem Innenleben zeugt und mit öfterem Hören gewinnt. Weniger Geschmack fand ich an den „Glockenliedern“ von *Max Schillings*. Wie sich die Komposition zur Dichtung verhält, kann ich nicht sagen; da die gedruckten Texte ausgeblieben waren, mußte man sich mit dem musikalischen Teil allein begnügen, der an origineller Erfindung recht viel zu wünschen übrig ließ, aber durch effektvolle Instrumentation immerhin den Eindruck erhöhte. Sehr zu statten kam dem Werk eine wundervolle gesangliche Ausführung durch den Tenoristen *Richard Fischer*, den ich für einen der besten seines Faches erklären muß. Im selben, von *Jos. Frischen* geleiteten Konzert verschafften die trefflichen Künstler *M.* und *J. Press* mit Frau *Maurina-Preß* einem inhaltlosen Triple-Konzert von *E. Moor* eine gute Aufnahme. Das von *Felix Berber* gespielte „Violinkonzert“ von *Schillings* (Uraufführung) zu hören, hielten mich leider andere Berufspflichten ab, jedoch soll es, besonders im langsamen Satz, gut gefallen haben. Mit dem sich immer weiter zu einer hervorragenden Körperschaft entwickelnden, nur in den Hörnern und einigen anderen Blasinstrumenten verbesserungsbedürftigen „Blüthner-Orchester“ brachte *Jos. Stransky* die achte Symphonie von *Bruckner* gut heraus. Im Finale steht die blühende Phantasie oft still und muß mit Gewalt aufgerüttelt werden, aber abgesehen davon erhebt sich das Werk doch so hoch über die der meisten übrigen neuzeitlichen Tonsetzer, daß öftere Aufführungen Brucknerscher Schöpfungen nur zu befürworten sind.

Meine Beobachtungen in den *Solistenkonzerten* der ersten Hälfte der Saison waren nicht sehr ergebnisreich. Unter den Pianisten bezeichne ich als ausgesprochenes Talent *Bruno Eisner*. Vorläufig stürmt und rast er noch. Das Konzert von Schumann verlangt viel mehr Ruhe. Hiervon wünsche ich auch *Ethel Leginska* eine große Dosis. Sie spielt mit der Technik, das Temperament geht mit ihr durch. Ueberhaupt ist sie in jeder Hinsicht exzentrisch. Wenn ihre Nerven ihr keinen Streich spielen, wird sie Aufsehen erregen. Eine ganz hervorragende Künstlerin ist auch *Frieda Winokur*. Dieses Urteil fällt um so gewichtiger in die Wage, als ich sie nur einen Tag nach *Joseph Lhévinne* hörte. Dieser Name rangiert schon jetzt unter den glänzendsten. Zu ebensolcher Höhe hat sich *José Vianna da Motta* aufgeschwungen, der ein Riesenprogramm bewältigte, das u. a. die interessanten Variations symphoniques von C. Franck enthielt. Eine Ueberraschung war das ausgezeichnete Debüt von *Frau Conrad Ansorge*. Unter Hauseggers Leitung spielte sie das c moll-Konzert von Saint-Saëns sehr musikalisch und geläufig, obgleich etwas reserviert. Im Gegensatz zu ihr läßt *Alice Ripper* ihrem Temperament die Zügel ein wenig zu frei schießen. Aber sie besitzt so viel Innerlichkeit und trägt mit solcher Eleganz vor, daß man ihr mit Interesse folgt. *Emil Sauer* und *Frederic Lamond* behaupten nach wie vor ihre Plätze als anerkannte Meister, und *Ernst v. Dohnanyi* gewinnt gleichfalls mit jedem Auftreten neue Verehrer. Uebrigens spielt Dohnanyi nur noch auf der kürzlich in diesem Blatte eingehend besprochenen „Clutsam-Klaviatur“, deren sich auch *Maria Carreras* ausschließlich bedient. Vielleicht wird man aber später noch etwas von *Elsa Breidt* hören, deren musikalischer Vortrag das rein virtuose Element glücklicherweise nicht zu sehr hervortreten läßt. Ebenso ist Dr. *James Simon* immer der feinsinnige Musiker, der die Kunst von der ernstesten Seite auffaßt. *Raoul von Koczalski* gab eine lange Reihe von Konzerten. Seine Programme enthielten fast alle Werke von Chopin, die er teilweise vollendet vortrug. Zwar behauptet er, in der Hauptsache der Tradition zu folgen, macht sich aber durch seine stark subjektive Wiedergabe glücklicherweise großer Inkonsequenz schuldig.

Unvergeßliche Eindrücke hinterließ wieder die dänische Kammersängerin *Ellen Beck*. Vom rein technischen Standpunkte kenne ich keine Sängerin, die ihr das gleichmäßige Aushalten eines lauten oder leisen Tones nachmachte, der dabei dennoch beseelt bleibt. Ebenso einzigartig ist das Hineinfinden in jeden Stil: französische Chansons und tragische Balladen. Eine sehr beachtenswerte Künstlerin, die allerdings fast nur italienische und französische Arien und Lieder sang, ist *Cläre La Porte-Stolzenberg*. Voller, wohllautender Sopran von bester Schulung. Eine andere Sopranistin, *Angelika Giorgi*, könnte bei etwas mehr Wärme im Vortrag sich eine exponierte Stellung erringen. *Olga v. Schmid* singt intelligent und feurig, aber ohne besondere Größe. Ihr nur mittelstarker Sopran besitzt viel Tragfähigkeit. Im Konzert der zu theatralischen *Helene Oberländer* interessierte mich am meisten ein mitwirkender, noch sehr junger Geiger, *Zdislaw Jahnke*, durch schönen Ton und sauberes Spiel. Geistig noch ganz unreif, aber immens talentvoll. Mit teilweisem Vergnügen hörte ich *Helene Stägemann*, *Susanne Dessoir*, *Hertha Dehmlow* und *Ottilie Metzger*. Schade, daß die letztere ihr wundervolles Organ so wenig ausgeglichen hat. Es hat bald Sopran-, bald Altcharakter, so daß einheitliche künstlerische Wirkung ausgeschlossen ist. Außerdem sollte sie auch nicht Lieder singen, die nur für Männerstimme passen und bestimmt sind, wie Schumanns Grenadiere! Ganz ähnlich verhält es sich mit der Stimme von *Marianne Geyer*, nur daß diese, die zur Laute singt, in sehr geschickter Weise die ebenfalls nicht ausgeglichene Stimme zur Wiedergabe humoristischer Gesänge verwendet. Sie ist die beste ihres Genres.

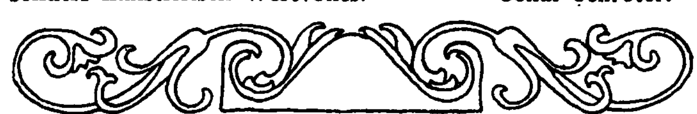
Franz v. Vecsey hat gehalten, was er einst versprach. Er ist nicht nur ein Virtuose, sondern auch ein bedeutender Musiker geworden. Wer schon in jungen Jahren, er zählt jetzt etwa 17, für moderne oder selten gespielte Werke erfolgreich eintreten kann, weil sein Ruf bereits gefestigt ist, darf Anspruch erheben, für einen vollen Künstler gehalten zu werden; er spielte die Spohrsche Gesangszene vollendet, das Beethoven-Konzert unter Steinbach mit vornehmer Ruhe, das Konzert op. 47 von Sibelius, Thema und Variationen von Paul Juon mit feinstem Geschmack. Noch nicht mit gleicher Reife, aber mit großem und sehr schönem Ton spielte der jugendliche Violinist *Herbert Dittler* Beethoven, Tartini etc. Seine schon bedeutende Technik und sein starkes musikalisches Empfinden sichern ihm eine gute Zukunft. Von den jüngeren Geigern will ich schließlich noch *Jacques Kasner* nennen, der dem Brahms-Konzert jedoch nicht völlig gerecht wurde. In Aufgaben leichteren Stils müßte er meines Erachtens Hervorragendes leisten. Talent hat er. — Weniger zahlreich waren die Cellisten. Neben dem glänzenden *Hugo Becker* konnten nur zwei neue Künstler erfolgreich bestehen; Dr. *Serge Barjansky* entwickelte in einer Chaconne von Klengel über ein Thema von Schumann eine geradezu fabelhafte Fertigkeit. (Das Stück selbst ist ungenießbar.) Sein Ton ist besonders groß, der Vortrag beseelt. Ganz anders geartet ist das Spiel von *Gerald Maas:* elegant und empfindungsvoll, äußerst graziös in Saint-Saëns. Beide verdienen öfter gehört zu werden. Als solider Musiker erwies sich *Friedrich Grützmacher jun.*, der an einem Abend die Konzerte von Dvořák, Schumann und Volkmann vortrug. *Benno Niederbergers* Feld ist wohl mehr die Kammermusik, als Solist versagte er bezüglich Ton und Auffassung. Unser einheimischer Cellist *Jacques van Lier* setzte seine hohe Kunst für eine nicht sehr bedeutende Sonate von Schubert (original für Arpeggione) und eine sehr rhapsodisch gehaltene Sonate, die diesen Titel eigentlich nicht verdient, von Philipp Scharwenka ein. Des letzteren Bruder, *Xaver Scharwenka*, der kürzlich seinen 60. Geburtstag in vollster Gesundheit feierte, trat in diesem Winter in vielen Eigenschaften öfter als zuvor an die Oeffentlichkeit: als Komponist und Dirigent der Oper „Mathaswinta“, von der Bruchstücke aufgeführt wurden, als Dirigent seiner verschiedenen Klavierkonzerte und als Pianist. **Arthur Laser.**

Vom Stuttgarter Musikleben.

Die öffentliche Musikpflege trieb ihre ersten winterlichen Blüten zunächst etwas zaghaft, dann aber in reicher Fülle. Bis zur Weihnachtspause absolvierte die K. Hofkapelle drei ihrer Abonnementskonzerte, von denen die beiden ersten, unter Leitung von *Max Schillings* stehend, Beethoven (c moll-Symphonie, Coriolan-Ouvertüre, erste Fassung der Florestan-Arie und Violinkonzert; Erb [Lübeck] und Marteau als erfolgreiche Solisten) und den beiden bedeutenden neuen Symphonikern Strauß und Reger gewidmet waren. Max Reger erschien als Gastdirigent und verschaffte seinem „Symphonischen Prolog zu einer Tragödie“ die gebührende ernste Würdigung. Stärker noch war sein Erfolg als Schöpfer tiefgründiger Kammermusik in dem Streichquartett op. 109 und als Interpret seiner uns neuen Klavier-Klarinettensonate op. 107 und seines Trio op. 102. Das *Wendling-Quartett* und der bewährte Klarinettenkünstler *Heinrich Horstmann* waren ihm ausgezeichnete Helfer. Nicht unbedingte Zustimmung fand im großen Konzert der etwas weichliche Vortrag der Konzerte für zwei Klaviere mit Orchesterbegleitung in c moll und C dur von Bach durch *Max Reger* und *Philipp Wolfrum.*

Das übliche Weihnachtskonzert am ersten Festtag leitete *Erich Band* und gestaltete den Abend mit seiner Gattin *Band-Agloda* durch gediegene, abgerundete Wiedergabe der Oberon-Ouvertüre und der Ozean-Arie zu einer eindrucksvollen Gedächtnisfeier für Carl Maria v. Weber. Die dritte Symphonie von Schumann, die „Tragische Ouvertüre" von Brahms und „Tod und Verklärung" von Richard Strauß bildeten den übrigen Inhalt des künstlerisch vornehmen Konzertes. Fünf weitere Abonnementskonzerte unter Max Schillings' Leitung brachten viel Interessantes, aber wohl kaum lange nachwirkendes Neues und einige große alte und immer neu und jung wirkende Werke in künstlerisch lebendiger Wiedergabe. Wir hörten die Uraufführung von „Poème symphonique" für Orchester und Solovioline von *Jaques-Dalcroze*, eines klanglich geschmeidigen und koloristisch feinen Stückes, und die des Konzertstückes „Klage" für Violine und Orchester von *Hermann Zilcher*, das im Gegensatz dazu unplastisch und farblos wirkt. Felix Berber führte beide Werke denkbar günstigst ein. Ein neues Orchesterwerk von *Walter Braunfels* „Symphonische Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied" vermochte nur Bewunderung vor dem reichen kontrapunktischen und klangtechnischen Können des jungen Tonsetzers auszulösen. Als Gastdirigent führte *Hans Pfitzner* drei seiner fein organisierten Werke, das Vorspiel zum „Fest auf Solhaug", die Bariton-Ballade „Herr Oluf" und die Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" mit schönem Erfolg bei uns ein. Bruckner war ihm allerdings mit seiner durch Max Schillings großzügig wiedergegebenen achten Symphonie ein gefährlicher Rivale. Auch Pfitzner wirkte, wie vorher Reger, in der Kammermusik durch sein Quintett op. 23, das er mit dem Wendling-Quartett vorführte, tiefer und nachhaltiger. Das jüngst gegebene Abonnementskonzert war ebenfalls reich an künstlerischen Werten, die nur etwas bunt zusammengewürfelt waren. Der Aufgabe der einseitigen Trennung in reine Orchester- und Solistenkonzerte, die sich als Fortschritt nicht bewährt hat, ist nur freudig zuzustimmen, wenn die Programme mit aller Vorsicht einheitlich in Stimmung und Charakter der zusammengestellten Werke gestaltet werden. Beethovens Siebente und das von den Bläsern der Hofkapelle virtuos wiedergegebene „Konzertante-Quartett" für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit Orchesterbegleitung von Mozart stimmten wohl zusammen, aber der folgende Teil mit vier von *Hedy Iracema-Brügelmann* ausdrucksvoll gesungenen Gesängen Richard Wagners mit der Mottlschen Orchestrierung zwischen der Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini" von Berlioz und dem Geburtstagstribut für den Kaiser, dem Kaisermarsch von Wagner, war nicht nur zu viel des Guten, sondern auch des Heterogenen. Im ganzen ist bis jetzt aber in den beiden hervorragendsten Konzertinstituten, in den Abonnementskonzerten unter *Schillings'* Leitung und in den Kammermusiken von *Karl Wendling, Dominik Jakob, Alexander Presuhn* und *Richard Seitz*, zu denen sich noch *Max Pauer* als bedeutende pianistische Kraft gesellte, mit frischer künstlerischer Freude und mit bestem Erfolg musiziert worden. Freudig begrüßt wurden auch das hier bestens akkreditierte Karlsruher Streichquartett und die „Böhmen".

Unsere Oratorienchöre: der Verein für klassische Kirchenmusik unter *S. de Langes* Leitung und der Neue Singverein unter *Ernst H. Seyffardts* Direktion, bescherten uns Aufführungen der h moll-Messe von Bach, des „Saul" von Händel und der „Jahreszeiten" von Haydn; sie waren musikalisch solide und zeugten von dem tüchtigen Können der Leiter. Aus der Reihe der Konzertveranstaltungen der Männerchöre, die nach wie vor fleißig am Werk sind, traten besonders ein Populäres Konzert des Liederkranzes (*Foerstler*), in dem wir die Uraufführung eines Violinkonzertes von *Karl Bleyle*, eines flüssig melodischen Werkes in geschmackvoller Ausführung durch *Karl Flesch* hörten, und ein Konzert des Lehrergesangvereins unter Leitung von *S. de Lange* hervor. Der rüstig vorwärts strebende Orchesterverein bot unter der Leitung von *Hugo Rückbeil* zwei wohlgelungene Konzerte. In den Solistenabenden erschienen in *Berte Schelper, Hilda Saldern, Maria Benk, Olga v. Welden, Margarete Cloß, Ludwig Feuerlein, Hedwig Schmitz-Schweicker, Emma Tester, Otto Freytag*, dem Künstlerpaar *Kraus-Osborne, Ludwig Heß, Frederic Lamond, Else Gipser, Sanna van Rhyn, Dora Meyer*, dem Künstlerpaar *Benzinger* und Schwestern *Adamian, Petrie Dunn, Willy Burmester* und *Lula Mysz-Gmeiner* junge einheimische, auswärtige aufstrebende und bedeutende bewährte künstlerische Kräfte, die im allgemeinen guten Erfolg hatten. Zu scharfer Zurückweisung von künstlerisch Minderwertigem und Unzulänglichem war in dieser Fülle erfreulicherweise keine Gelegenheit. Der junge, aufblühende *Bach-Verein* betätigte sich in gehaltvollen kleineren Kirchenkonzerten und bescherte uns in zwei Orgelkonzerten von *Karl Straube* (Leipzig) noch besonders künstlerisch Wertvolles. **Oskar Schröter.**





Genf. Im Mittelpunkte unseres Musiklebens stehen die Abonnementskonzerte, durch *Stavenhagen* in erstklassiger Weise geleitet. Die künstlerische Wahl der Programme, die Sicherheit seiner Direktion, den erzieherischen Einfluß auf das Orchester, die feinsinnige Anpassung an die aufgeführten Werke, man hatte reichlich Gelegenheit, alles das zu bewundern. Wir hörten *Risler* (G dur-Konzert Beethoven), *Berber* (Konzert Thomassin), *Vives* (Konzert Rimsky-Korsakow) und *Panthès* (Chopins e moll-Konzert), von Orchesterwerken u. a. 5 Symphonien von Beethoven, eine herrliche Aufführung der dritten Mahler-Symphonie, Berlioz, Harald in Italien, Liszts Tasso. Von Genfer Komponisten wurden *Bloch, Jaques-Dalcroze* und *Lauber* aufgeführt. Der Erfolg der Uraufführung von Blochs erster Symphonie war ehrlich und wohlverdient. Daß man bei einem Jugendwerk das volle Ebenmaß, die richtige Abschätzung aller Wirkungen vermißt, ist bei einer so ehrlichen Arbeit mit so vielen und interessanten Gedanken ein nur schwacher Vorwurf. Der III. Satz ist sehr fein und geistreich. Man spürt ein starkes Talent und viel Können. Mit einem reifen, einheitlichen Werk von hohem Wert haben wir es bei Dalcrozes II. Violinkonzert zu tun. Die neuen Quellen, aus denen der Komponist schöpft, sind ergiebig und rein. Der philosophische Verstand steht im Dienste einer musikalischen Natur. Guter Geschmack und unerhörte rhythmische Ausdrucksfähigkeit ziehen den Kontur. Der Erfolg des von *Robert Pollak* ganz ausgezeichnet gespielten Konzertes war enthusiastisch. Die Ballade von *Lauber* „Die Trommel des Ziska" erfreute durch feine Stimmung und treffliche Behandlung des Orchesters. Dr. *Lothar Wallerstein.*

Jena. In dem akad. Konzerte am letzten Montag hat, wie schon kurz berichtet, Professor *Stein* die von ihm im Archiv der akad. Konzerte aufgefundene Symphonie aus dem Ende des 18. Jahrhunderts aufgeführt, die auf zweien der vorhandenen Stimmen als ein Werk *Beethovens* bezeichnet ist. Es könnte eine Jugendarbeit dieses Meisters sein, denn das in Stimmführung und Instrumentierung noch unsichere Werk verrät trotz deutlicher Anlehnung an Haydn und Mozart die Klaue des Löwen in allen seinen vier Sätzen. Am bedeutendsten ist das Adagio cantabile, dessen Thema dem Volksliede „Steh' ich in finstrer Mitternacht" sehr ähnelt. In dessen Variationen und in dem harmonisch sehr freien Schluß fühlt man am meisten den zukünftigen Meister. Fehlerhaft klingt freilich die Terz in den abschließenden Baßgängen zu dem Vorhalt in der Melodie. Bevor Professor Stein seine Untersuchungen zum Abschluß gebracht hat, wird man mit der bestimmten Behauptung der Autorschaft Beethovens vorsichtig sein müssen. Höchst interessant ist das gefundene Werk aber auch ohne den Zusammenhang mit dem Namen Beethovens. Es fand bei seiner Aufführung am 17. Jan. eine sehr warme Aufnahme. — Das 6. akad. Konzert schloß die Reihe dieses Winters glanzvoll ab. *Max Reger* führte uns mit dem Münchner Tonkünstler-Orchester sein op. 108 vor, den symphonischen Prolog zu einer Tragödie. Das Werk weist eine ungemein weit gespannte Themenentwicklung auf und eine außerordentlich reiche Orchestrierung, die trotz des großen Apparates überraschend weich gehalten ist. Von besonderem Wohllaut sind das zweite Hauptthema und die kurze, weihevolle Koda. Im ganzen währte das Stück trotz eines in der Durchführung gemachten Sprunges eine halbe Stunde. Außer diesem Reger gab es Berlioz' Symphonie phantastique und Beethovens 3. Leonoren-Ouvertüre unter Leitung von Professor *Stein.* Dazwischen lagen Gesangsvorträge des Tenoristen Dr. *Römer* aus Wien, dem die Lieder am Klavier ganz herrlich begleitet wurden von Max Reger. — Das viel angefeindete Orchester erwies sich in jeder Beziehung als erstklassig. Trotz aller Kapellen, die hier waren, hörten wir solchen Orchesterklang nicht, seit *Steinbach* mit den Meiningern zum letzten Male kam. Am 1. Febr. spielte das Münchner Orchester in einem mit Jubel aufgenommenen Volkskonzert unter der Leitung von Professor Stein. *Meier-Wöhrden.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Ueber die neue komische Oper von *Richard Strauß* waren in letzter Zeit verschiedentlich falsche Nachrichten in den Zeitungen verbreitet. Wie uns aus Berlin geschrieben wird, ist als Titel für die dreiaktige Spieloper, die wie die anderen Bühnenwerke im Verlag von Adolf Fürstner erscheint, der Name „Ochs von Lerchenau" in Aussicht genommen. Wie bekannt, hat Hugo v. Hofmannsthal diese „Komödie für Musik" geschrieben. Die Oper ist bis zur Hälfte komponiert. (Die „Neue Musik-Zeitung" war eine der ersten, die auf die

Bedeutung einer komischen Oper von Strauß seinerzeit hingewiesen hat.) Man darf dem Werke mit großen Erwartungen entgegensehen. Daß Strauß auf die „Elektra" ein heiteres Werk folgen läßt, ist nach mehr als einer Hinsicht beachtenswert.

— Eine Pantomime in drei Bildern, „Der Schleier der Pierette" von Arthur Schnitzler, zu der *Dohnanyi* die Musik geschrieben hat, ist in der Dresdner Kgl. Oper aufgeführt worden.

— Von der Direktion des Koblenzer Stadttheaters ist *Edgar Tinels* neuestes Werk „Katharina", dramatische Legende in drei Bildern (Text von Leo v. Heemstede) zur deutschen Uraufführung erworben worden.

— In Memel hat die Uraufführung der Oper „Frasquita" des Theaterkapellmeisters *Erich Mirsch-Riccius* stattgefunden.

— In der Manhattan-Oper in New York ist nun auch die „Elektra" von Richard Strauß aufgeführt worden. Nach Londoner Berichten war der Eindruck tief, ja erschütternd. Die amerikanische Kritik ist nicht in allem einig, zollt aber der enormen Kraft (!) und Kunst Straußens ihren Tribut. Man hat die Empfindung, als ob die Elektra drüben eine allgemeine Ueberraschung nach der g u t e n Seite hin bedeutete.

— *Felix Mottl* hat in Petersburg mit großem Erfolg den „Tristan" dirigiert. Ebenso ist er in Moskau als Dirigent sehr gefeiert worden.

— Wie uns *Paul Marsop* aus *Barcelona* schreibt, hat die erste Aufführung der „Salome" in Spanien im Teatro del Liceo stattgefunden. Es war ein Riesenerfolg, ganz ohne Widerspruch. *Franz Beidler* dirigierte mit voller Hingebung, er erfocht den Sieg, unterstützt von einem recht tüchtigen Orchester. Die Bellincioni war im Spiel genial, stimmlich nicht so bedeutend. Regie mittelmäßig. Die Akustik des übertiefen Hauses ist sehr anfechtbar. Am Schluß der Vorstellung gab es endlose Ovationen.

— *Massenet* hat eine neue Oper „Don Quixote" beendet.

— In *Cannes* hat eine neue Oper „La Glu" die Uraufführung erlebt. Henri Caën hat das Sujet dem Roman Richepins entlehnt, *Gabriel Dupont* die Musik geschaffen.

— „Das versunkene Dorf" von *Walter Dost* ist zunächst in Plauen erst angenommen, aber noch nicht aufgeführt worden (wie in Heft 8 stand). Der Konzertverein in Plauen hat eine Schumann-Gedächtnisfeier abgehalten unter Leitung von Kapellmeister M. Werner.

*

— Das *Mannheimer* Hoftheater-Orchester veranstaltet im Mai in den Sälen des Rosengartens ein großes Musikfest, das Gustav Mahler gewidmet ist. Am 15. Mai wird Mahler ein Beethoven-Konzert dirigieren (fünfte und sechste Symphonie), am nächsten Tage folgt unter Mitwirkung hervorragender Solisten eine Lieder-Matinee von ausschließlich Mahlerschen Kompositionen (mit Orchester- und Klavierbegleitung) und am 17. Mai die Aufführung der zweiten Mahlerschen Symphonie für Soli, Chor und Orchester. Sämtliche Veranstaltungen stehen unter der Leitung Gustav Mahlers.

— In *Heidelberg* hat im siebenten Konzert des Bach-Vereins *Vincent d'Indy* (Paris) seine Wallenstein-Symphonie in drei Sätzen dirigiert. Der Abend bot noch ein Bruchstück aus Berlioz' „Kindheit Christi", Liszts „Totentanz" und Strauß' Burleske, diese beiden für Klavier und Orchester, deren Klavierpart Otto Voß, der Direktor der neu gegründeten Musikakademie, ausführte.

— Professor *Fritz Stein* aus Jena hat nun auch in Altenburg in einem Konzert der Künstlerklause die angeblich von Beethoven stammende C dur-Symphonie aufgeführt (siehe auch Kunst und Künstler).

— Die h moll-Symphonie des Chemnitzer Kirchenmusikdirektors *Franz Mayerhoff* ist auch in Danzig unter Fritz Brase aufgeführt worden, und zwar mit dem Erfolge, daß der dritte Satz wiederholt werden mußte.

— In *Rostock* hat unter Leitung von Heinrich Schulz die Uraufführung einer Symphonie von Désiré Pâque stattgefunden.

— In *Regensburg* hat der berühmte Heldentenor Dr. *v. Bary* (Dresden) mit Dr. *Dillmann* (München) einen „Richard Wagner-Abend" gegeben. Bary sang vor einem ausverkauften Hause „Winterstürme wichen", „Gralserzählung" und die „Schmiedelieder". Dr. Dillmann spielte Fragmente aus einzelnen Werken Wagners nach eigener Bearbeitung. *W.*

— Im Klub deutscher Künstlerinnen in *Prag* hat Freiherr Prochazka einen Schubert- und Weber-Abend veranstaltet, wobei die Bühne in ein Biedermeierzimmer, das von Wachskerzen erleuchtet wurde, umgestaltet worden war. Die Ausführenden trugen Alt-Wiener Kostüme.

— Wie man uns aus *Santiago de Chile* schreibt, hat dort der junge polnische Violinist *Leopold Premyslav* das Publikum durch sein seelenvolles, wunderbares Spiel derartig hingerissen und entzückt, wie dies bisher noch keinem der bis jetzt hier gewesenen Künstler gelungen ist. Er kam hieher über San Franzisko von Peru und begibt sich nach Buenos Aires, von dort nach Australien, wo er eine längere Serie von Konzerten geben wird. Sodann geht der junge Künstler nach Europa, um hauptsächlich in London zu konzertieren. Es ist bereits das drittemal, daß Premyslav die Reise um die Welt macht. *B.*



— *Beethoveniana.* Wie berichtet, ist in *Jena* und in *Altenburg* eine Symphonie in C dur aufgeführt worden, die *Beethoven* zugeschrieben wird. Professor *Stein*, der Entdecker, schreibt darüber: Im Archiv des „Akademischen Konzerts" zu Jena, das aus dem alten akademischen „Collegium musicum" hervorging und im Jahre 1769 begründet wurde, fand ich im vergangenen Sommer unter einem Stoß alter Werke von Graun, Benda, Richter, Toëschi, Kirchberger u. a. die geschriebenen Stimmhefte dieser Symphonie, und zwar das vollständige Streichquintett, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauke. Es mußte sofort auffallen, daß die II. Violinstimme den Vermerk: *„Louis van Beethoven"*, die Violoncellostimme die Aufschrift: *„Symphonie von Bethoven"* (sic!) trägt, und zwar von der gleichen Hand geschrieben, welche auch die Noten kopiert hat. Nach Uebertragung der zum Teil sehr fehlerhaften und ungenauen Stimmen in Partitur ergab sich nun, daß wir es hier nicht nur mit einem äußerst interessanten Werk von hoher musikalischer Schönheit zu tun haben, sondern daß die Modulation, die melodische und rhythmische Gestaltung einzelner Themen, ihre musikalische Entwicklung und vor allem der Aufbau und die Tonsprache des Adagio auffallend an die Werke der ersten Schaffensperiode *Beethovens* erinnern. Da die Stimmhefte dem Ductus der Schrift und dem verwendeten Papier nach aus dem Ende des 18. Jahrhunderts stammen, da sich die Symphonie in keinem thematischen Verzeichnis der Vorgänger Beethovens findet, aus inneren Gründen auch keinem derselben zugeschrieben werden kann, da ferner die erwähnte Aufschrift auf den beiden Stimmheften durch die auf Beethoven weisenden inneren Gründe besonders Gewicht erhält, so liegt die Vermutung nahe, daß hier eine unbekannte Jugendsymphonie Beethovens vorliegt. Daß Beethoven vor seiner bekannten „ersten" Symphonie sich schon mit symphonischen Arbeiten versucht hat, geht aus vielen Stellen seiner Briefe hervor, auch Themen zu einer solchen Jugendsymphonie sind überliefert. Daß es sich bei unserer fraglichen Symphonie sehr wahrscheinlich um eine Jugendarbeit handelt, läßt sich mit ziemlicher Sicherheit aus der Art der Instrumentation nachweisen. Sehr stark erscheint die Tonsprache dieser Symphonie durch Haydn beeinflußt, vor allem im Menuett und im Schlußsatz, auch Mozartsche Einflüsse machen sich geltend. Auf den frühen Beethoven weisen besonders die Einleitung, das Trio und in ganz auffallender Weise die dem Adagio (in Variationenform) angehängte herrliche Coda, die auch dem musikalischen Laien ohne weiteres durch die Art der Modulation, durch die weite Spannung des melodischen Bogens und den Stimmungsgehalt als typisch Beethovensch auffällt. Ob hier tatsächlich ein Werk Beethovens vorliegt, muß erst die weitere Nachforschung ergeben. Mag nun Beethoven der Autor sein oder irgend ein anderer, unbekannter Meister — auf jeden Fall haben wir es mit einem Werk zu tun, dessen musikalische Schönheiten eine Wiedererweckung nach 120jährigem Schlaf im Archivschrank vollauf gerechtfertigt erscheinen lassen.

— *Von den Theatern.* Wie Berliner Zeitungen melden, beabsichtigt die Berliner Große Oper eine größere Zahl der deutschen, italienischen und französischen Opernwerke, die seit Jahrzehnten völlig unbekannt geworden sind, zu erneuern. Direktor *Angelo Neumann* will Kräfte ersten Ranges für Ensemble und für Orchester heranziehen. Weiter soll Dr. *Richard Batka* von Angelo Neumann als musikalischer Beirat für die neue Berliner Große Oper engagiert werden. — Die Jury, der die Beurteilung der einlaufenden Entwürfe für den Bau der Oper obliegen wird, setzt sich aus Professor Arthur Kampf, Geheimen Baurat Ludwig Hoffmann, Geheimen Baurat March, Professor Max Liebermann, Stadtbaurat Seeling und Dr. Max Osborn zusammen. Die Konkurrenz ist wegen der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit (das Theater soll bekanntlich schon im Herbste nächsten Jahres eröffnet werden) eine interne. Eine Anzahl von Theaterbaufachleuten hat sich zur Beteiligung bereit erklärt. Das Haus soll 2700—3000 Plätze umfassen, eine Anzahl, die es ermöglichen wird, die Eintrittspreise in bescheidenen Grenzen zu halten. — Wie aus *München* gemeldet wird, sei das Projekt einer Münchner Volksoper nunmehr gesichert. Der Unternehmer *Siry* wird Geschäftsführer, dem Aufsichtsrat gehören angesehene Mitglieder der Münchner Aristokratie und Künstlerwelt an.

— *Musikkongreß.* In *Rom* soll im Jahre 1911 ein Internationaler Musikkongreß stattfinden, mit dessen Vorbereitung ein Komitee unter Vorsitz des Grafen Enrico di San Martino beschäftigt ist. Bei dieser Gelegenheit soll ein *Verdi-Denkmal* enthüllt werden.

— *Bachiana.* Die „Neue Bach-Gesellschaft" hat von ihrem in Dresden gestorbenen Mitgliede, dem um die Bach-Pflege

hochverdienten Tonkünstler Maximilian Heidrich, ein Vermächtnis von 500 M. zur Unterstützung ihrer gemeinnützigen Bestrebungen erhalten.

— *Denkmalspflege.* In Prag hat sich ein Verein für die Errichtung eines *Smetana*-Denkmals gebildet.

— *Preiserteilung.* Aus Moskau wird uns geschrieben: Die Stiftung zur Förderung der russischen Musik, von *Mitrophan P. Belaieff* gegründet, hat alljährlich „Glinka-Prämien" an russische Tondichter zu verteilen. Die erste Prämie von 1000 Rubel ist *Theod. M. Blumenfeldt* für eine Symphonie für großes Orchester, op. 39, zugeteilt worden. Die vier anderen Prämien von 500 Rubel haben folgende Tondichter erhalten: 1. *N. N. Tscherepnin* für ein Klavierkonzert cis moll, 2. *M. O. Steinberg* für ein Streichquartett, op. 5, 3. *Alex. Skriabin* für seine fünfte Klaviersonate, 4. *Igor Stravinski* für ein Scherzo fantastique für Orchester. Die Auszahlung der Prämien findet alljährlich am 27. November russischen Stils (10. Dezember) statt, an welchem Tage seinerzeit die Opern Glinkas „Das Leben für den Zar" und „Rußlan und Ludmilla" ihre Uraufführung erlebten. Somit wird das Andenken Glinkas in hohen Ehren gehalten und dem Vater der russischen Musik von einer Stiftung in seinem Namen volle Würdigung erwiesen. *E. v. T.*

— *Preisausschreiben des Wiener Tonkünstlervereins.* Der Wiener Tonkünstlerverein, der in diesem Jahre die 25. Wiederkehr seiner Gründung begeht, hat aus diesem Anlasse ein Preisausschreiben für alle in *Oesterreich* lebenden Musiker veranstaltet. Es sind *drei Preise* von je 300 K für die beste Komposition: Lied, Klavierstück, Instrumentalstück (Streich- oder Blasinstrument) mit Klavierbegleitung ausgesetzt. Nur Kompositionen ernster Richtung werden berücksichtigt. Die Herausgabe der preisgekrönten Werke erfolgt durch die „*Universal-Edition*", die den Komponisten die Hälfte des Reingewinnes garantiert. Die Bewerbung geschieht anonym; alle Bewerber haben ihre Werke *bis längstens 15. März 1910* in Abschrift bei dem Präsidenten des Tonkünstlervereins, Direktor *Wilhelm Bopp, Wien III*, Lothringerstr. No. 14 (k. k. Akademie für Musik) unter einem bestimmten Motto einzureichen. Der Name des Bewerbers muß in einem geschlossenen Kuvert, das das gleiche Motto trägt, enthalten sein. Die Zuerkennung der Preise erfolgt am 7. Mai 1910, am Geburtstage von Brahms.

— *Berichtigung.* In dem Aufsatz „Winke für den Geigenkauf" muß es (auf S. 188, 2. Spalte, Z. 25 v. u.) richtig heißen: Lupot bis zu 10 000 M., Vuillaume bis zu 3800 M., wie auch in dem größeren Teile der Auflage zu lesen ist.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Der bedeutende Pädagoge und Geiger *Leopold v. Auer* ist anläßlich des 50jährigen Jubiläums der Kaiserl. russ. Musikgesellschaft, deren Begründer bekanntlich Anton Rubinstein war, vom Kaiser von Rußland mit dem Komturkreuz des Wladimir-Ordens ausgezeichnet worden. — Dem Hofcellisten Professor *Heinrich Grünfeld* in Berlin ist der preußische Kronenorden III. Klasse, dem Kapellmeister *Edmund v. Strauß* der Rote Adlerorden IV. Klasse verliehen worden. — Dem Opern- und Konzertsänger *Alfred Kase* in Leipzig ist vom Herzog von Sachsen-Altenburg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

— Der Generalintendant des Großherzoglichen Hoftheaters in *Schwerin*, Freiherr *Karl v. Ledebur*, hat seinen 70. Geburtstag gefeiert.

— *Hans v. Bronsart*, weimarischer Wirklicher Geheimer Rat und Generalintendant a. D., hat am 11. Februar in München seinen 80. Geburtstag gefeiert. Wir haben zwei Bilder im vorigen Heft (Preller und die Photographie) gebracht. Heute mögen über seine künstlerische Persönlichkeit folgende Einzelheiten (nach Hugo Riemann) in Erinnerung gebracht sein: „Als Schüler Liszts lebte der in Berlin 1830 als Sohn des Generalleutnants v. B. geborene Hans später mehrere Jahre in Weimar, konzertierte in Paris, Petersburg und den Hauptstädten Deutschlands, dirigierte 1860—62 die Euterpe-Konzerte in Leipzig, 1865—66 als Nachfolger Bülows die Konzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Berlin, wurde 1867 zum Intendanten des königl. Theaters zu Hannover, später zum königl. Kammerherrn und im Herbst 1887 zum Generalintendanten des Hoftheaters zu Weimar ernannt. Im Frühjahr 1895 nahm er seine Entlassung und trat in Ruhestand mit dem Range eines Wirklichen Geheimrats und dem Titel Exzellenz. Seit Anfang 1898 lebt Bronsart zu Pertisau am Achensee nur der Komposition. Von seinen Werken haben besonders das Trio in g moll und das Klavierkonzert in fis moll weitere Verbreitung gefunden. Vielfache Aufführungen erlebten ferner seine „Frühlings-Fantasie" für Orchester und die Symphonie mit Chor „In den Alpen" (1896), auch die 2. Symphonie (c moll „Schicksalsgewalten") und „Manfred", dramatische Tondichtung in 5 Bildern (Weimar 1901). Außer einer Anzahl Klavierkompositionen sind noch eine Kantate „Christnacht" (aufgeführt vom Riedelschen Verein in Leipzig) und ein Sextett für Streichinstrumente zu nennen. Er schrieb „Musikalische Pflichten" (1858). Bronsart ist seit 1862 vermählt mit Ingeborg, geb. Starck, geb. 24. August 1840 von schwedischen Eltern zu Petersburg, einer vortrefflichen Pianistin und Schülerin von Martinow, Henselt und Liszt. Auch sie hat sich auf dem Gebiete der Klavierkomposition einen gutklingenden Namen gemacht und schrieb auch 3 Opern („Die Göttin zu Sais", „Jery und Bätely", „Hjarne" [1891]), „Die Sühne" (1908), sowie Lieder, Violinstücke." — In die Amtszeit Hans v. Bronsarts als Intendant in Hannover fällt die Tätigkeit *Bülows* am Dirigentenpulte (siehe darüber auch die Briefe Bülows, Breitkopf & Härtel, V. Band). Charakteristisch für Bronsart ist es z. B., daß er trotz seiner 80 Jahre und dem schneeweißen Haar nicht nur dauernd und fleißig komponiert, sondern in der Diskussion noch von einem geradezu jünglinghaften Feuer sein kann, sei es, daß er gegen moderne Bestrebungen, mit denen er (à la Draeseke) nicht mehr mitzugehen vermag, zu Felde zieht, sei es, daß er über seinen großen Meister schwärmt oder seine Ideale begründet. Markant war in dieser Hinsicht die Rede, die er, mit bloßem Haupte in Weimars Park stehend, bei der Enthüllung des Liszt-Denkmals hielt. Liszt hat seinem treuen Jünger sein A dur-Konzert gewidmet.

— In *Leipzig* hat *Gustav Wohlgemuth*, der Leiter des Leipziger Männerchors und der Singakademie, unter großen Ehrungen sein 25jähriges Dirigentenjubiläum gefeiert. (Ein Festkonzert in der Alberthalle brachte u. a. Kienzls „Kreuzritters Heimkunft", Wagners „Liebesmahl der Apostel" und Richard Straußens „Bardengesang".) Dem Jubilar wurden bei dieser Gelegenheit die silberne Schubert-Medaille des Wiener Männergesangvereins und die goldene Ehrenmedaille des Kölner Liederkranzes überreicht.

— *Waldemar Schmid*, ein begabter junger Dirigent, der seit der vorigen Spielzeit am Stuttgarter Hoftheater tätig ist, ist nach erfolgreichem Dirigieren an das Stadttheater zu Nürnberg für drei Jahre als Kapellmeister verpflichtet worden.

— *Heinrich Sontheim*, der einst so vielgefeierte Bühnensänger, hat am 3. Februar in *Stuttgart* in ungewöhnlicher körperlicher und geistiger Rüstigkeit die Feier seines 90. Geburtstages begangen, Dr. *L. Holthof* schreibt über Sontheim u. a.: Er gehörte mit *Niemann* und *Wachtel* zu dem glänzenden Dreigestirne von Tenoristen, das während der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die deutsche Bühne beherrschte. Wachtel ist von ihnen zuerst aus dem Leben geschieden, Niemann aber, heute ein hoher Siebziger, kämpft wie Sontheim mit unverwüstlicher Frische gegen die Beschwerden des Alters an. Sontheim war von den dreien offenbar der stimmbegabteste und wohl auch das größere Bühnentemperament. Seine Stimme war zu ihrer Blütezeit geradezu ein Naturphänomen, sie war die metallreichste, die die Opernbühne in den letzten 100 Jahren gekannt, und sprach durch zwei volle Oktaven, vom großen h bis zum zweigestrichenen c gleichmäßig leicht an. Berufene Beurteiler haben denn auch kein Bedenken getragen, Sontheim für den ersten Heldentenor der zeitgenössischen deutschen Bühne zu erklären, und in dieses, von deutscher Seite abgegebene Urteil stimmten die Franzosen ein, die Gelegenheit hatten, ihn in Baden-Baden zu hören, und die ihn den „deutschen Duprez" nannten. Obwohl Württemberger und in Stuttgart für seinen Beruf vorgebildet, fand er sein erstes Engagement am *Karlsruher* Hoftheater, dem er von 1840 bis 1850 angehörte. Erst in letzterem Jahre folgte er einem Rufe an das Stuttgarter Hoftheater. Seiner ständigen Bühnenwirksamkeit entsagte er im Jahre 1872, er ließ sich aber vom Jahre 1874 an wieder für einige Zeit zu gelegentlichem Auftreten bestimmen. Zum letzten Male stand er auf der Bühne an seinem 80. Geburtstage im alten Stuttgarter Hoftheater gelegentlich einer Wohltätigkeitsvorstellung zu Gunsten der Pensionskasse der Deutschen Bühnengenossenschaft (in einer Einlage zu Raimunds „Verschwender"). Von Stuttgart aus hat Sontheim fast an allen großen Bühnen Deutschlands und der österreichischen Kronländer gastiert. Seine größten und glänzendsten Erfolge errang er in Wien, wo er von 1868 bis 1877 sieben Gastspiele absolvierte. (Herr Sontheim, dessen Bild aus früheren Jahren wir in No. 6 des vorigen Jahrgangs brachten, hat auf seinem 90. Geburtstagsfest im Kreise von Freunden und Bekannten einige Gesangsvorträge zum besten gegeben. Wünschen wir dem alten Herrn noch einen freundlichen Lebensabend. Red.)

— In *Leipzig* ist das langjährige Mitglied des Gewandhaus- und Theaterorchesters, der Bratschist und vortreffliche Pädagoge *Ludwig Wiemann* gestorben.

— In London ist der Herausgeber der „Musical Times" *Fr. George Edwards* gestorben.

— In Dublin ist der bedeutende Musiktheoretiker und Professor an der Universität *Ebenezer Prout* im Alter von 79 Jahren gestorben.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart.
Schluß der Redaktion am 3. Februar, Ausgabe dieses Heftes am 17. Februar, des nächsten Heftes am 3. März.

Neue Violinmusik (mit Klavier).

Joh. Palaschko, op. 50 (Verlag *H. Jul. Zimmermann*). 2 M. No. 1 Widmung, eine freundliche Komposition mit anmutigen Harmoniefolgen. No. 2 Nordisches Volkslied. Stimmungsvoll. No. 3 Scherzoso. Interessant. (Violinstimme 1. bis 3. Lage.) Solche Werke lassen wir uns für den Violinunterricht gefallen. Wie hier, sollten immer einige Kompositionen in einem Heft vereinigt sein, nicht daß jedes Wiegenlied 1.50 M. kostet. Gedenket der armen Väter!

W. A. Mozart. Gavotte. Transkription von Leop. Auer (Verlag *H. Jul. Zimmermann*). 2 M. Ein herziges Stückchen „Mozart", von Auer mit Liebe behandelt. (Mozart! Auer!) Technisch leicht.

Meyer-Olbersleben. Mazurka (Verlag *F. Priedöhl, Stettin*). 1.20 M. Mit feierlicher Grandezza zu spielen, fast Polonaisen-Charakter. Nicht übel. (Violine 1. bis 5. Lage.)

Tor Aulin, op. 23, Gottländische Tänze (Verlag *H. Jul. Zimmermann*). 4 M. Eigenartige, aber dabei angenehme Musik. Für den Violinisten nicht schwierig, jedoch erfordert der Vortrag einen wohlempfindenden Geiger und feinfühligen Pianisten

Bernh. Dessau, op. 43 (Verlag *H. Jul. Zimmermann*). No. 1 Cavatine M. 1.80. Ein stimmungsvolles, melodiöses Violinstück, das durch eine interessante Klavierbegleitung noch gehoben wird. No. 2 Walzer 2.50 M. Ganz netter Walzer. Für Orchester pikant instrumentiert, würde er sich besonders gut eignen.

Bernh. Dessau, op. 44. Saltarello (Verlag *H. Jul. Zimmermann*). 2.50 M. (Hubermann gewidmet.) Von einem „Hubermann" sehr flott gespielt, von bester Wirkung. Ungekünstelte, melodische Musik.

Franz Drdla. Drei Stücke (*Schuberthaus-Verlag*). Op. 46 Tendresse 1.30 M. Op. 47 Causerie 1.30 M. Op. 48 Illusion 1.80 M. An einem schönen Juliabend in der Abendmusik eines besseren Kurorchesters für Streichorchester übertragen mögen diese Stücke von guter Wirkung sein. Nicht allzu tief gehend. — Op. 54 Rokoko, op. 56 Berceuse, op. 57 Ritornell à 1.50 M. Technisch für beide Spieler schon anspruchsvoller als die vorigen, auch in der Wirkung für den Solisten dankbarer. — Im allgemeinen mutet uns die Muse Drdlas etwas leicht geschürzt an.

Max Eichhorn, op. 23. Violinkonzert (Studienkonzert) in D (Verlag *Raabe & Plothow*). 3 M. (Violine 1. bis 3. Lage.) Wie der Name sagt: für Studienzwecke. Für den Violinunterricht sehr brauchbar. Gefällige Musik. I. Satz durch seine Figuren instruktiv. II. Satz für Tonbildung sehr geeignet. III. Satz leichte Doppelgriffe.

Rich. Hofmann, op. 131. Drei instruktive Serenaden à 2 M. (Verlag *H. Jul. Zimmermann*). Jede Serenade enthält 5 kleine Sätze. No. 1 C dur (1. Lage), No. 2 d moll (1. Lage), No. 3 G dur (1. bis 3. Lage). Sehr instruktiv und dem kindlichen Gemüt entsprechend.

Hans Sitt, op. 104. Schüler-Konzertino No. 1 (1. Lage) 3 M. Op. 108 Schüler-Konzertino No. 2 (1. bis 3. Lage) 3 M. (Verlag *O. Junne, Leipzig*). Hans Sitt schreibt immer nobel, dabei verraten seine Violinkompositionen den vortrefflichen Geiger und Pädagogen. Den Klavierpart weiß er stets interessant zu gestalten, so daß er auch in seinen kleineren Werken immer etwas zu sagen hat, was den Zuhörer interessiert.

Fernando Siuzzi. Freie Bearbeitung des Klavierparts zu „Nardini, Adagio und Finale" (*Mailand, Carisch & Jänichen*). 1.30 M. Die Freiheit in der Bearbeitung der Klavierstimme ist nicht übel erdacht, aber eine Notwendigkeit liegt unseres Erachtens nach (besonders für das Adagio) nicht vor, die sonst schlichte Begleitung aufzuputzen.

F. Paul Frontini. Dix morceaux (Verlag *Carisch & Jänichen, Mailand*). No. 4 Barcarole 1.30 M. Sehr hübsch, echt italienisches Gondellied (leichte Doppelgriffe, nicht schwierig). No. 5 Confidence amoureuse 1 M., melodiös und herzig. No. 6 Sérénade de Arabe 1.75 M. Wie der Titel vermuten läßt, eigenartig für unser Ohr, aber flott gespielt, von guter Wirkung. No. 7 En songe 1 M., sehr stimmungsvoll 1. bis 5. Lage). Dasselbe gilt von No. 8 Ultimo canto 1.30 M. No. 9 Melodie 1.30 M. No. 10 Frammento 1.30 M. Alle diese Stücke erfreuen durch schön geformte Melodien, die im Verein mit einer verständigen Klavierbegleitung von bester Wirkung sind.

Halle a. S. **Hans Schmidt,** Konzertmeister.

* * *

Jensen-Ausgabe. Zu den bereits angezeigten zwei Neuausgaben Jensenscher Werke ist eine dritte gekommen, die der Verlag von *Steingräber* in Leipzig besorgt hat. Der Herausgeber, Dr. *Walter Niemann*, bemerkt dazu: Durch meines Vaters Rudolf Niemann Beziehungen zu Jensen und seine Aufzeichnungen, die ich mit verwertete, erhält die Ausgabe ein besonderes Gesicht. Mein Vater R. N. stand seit Anfang der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts zu Jensen in künstlerischen Beziehungen. Er ebnete Jensen bei dem damals in Hamburg domizilierenden Verleger Fritz Schuberth für dessen Klavierkompositionen die Bahn. Zum Dank widmete Jensen meinem Vater das dritte der Impromptus op. 20 (1864). Meines Vaters Gegengeschenk waren die herrlichen Klavierübertragungen von Jensens „Spanischem Liederbuch" und „Hafisliedern" (F. Schuberth), die nach einem aus Berlin am 26. September 1867 an ihn gerichteten Dankesbriefe Jensens dessen ungeteilten, warmen Beifall fanden. Mein Vater hat das meiste von Jensens Klaviermusik mit großem Erfolge in den Konzertsaal eingeführt. Nicht zum wenigsten das „Murmelnde Lüftchen" und „Am Ufer des Flusses, des Manzanares", die durch seine Uebertragungen in der ganzen Welt bekannt wurden. Das interessante und große Material, das sich bezüglich der Text- und Fingersatzrevision in dem Jensen-Notenmaterial meines Vaters vorfand, wurde von mir kritisch gesichtet und in meine Jensen-Ausgabe hineingearbeitet.

Fincks Grieg-Biographie. Das englische Original der Grieg-Biographie von *Henry T. Finck* ist im Verlage der John Lane Company kürzlich, wesentlich vermehrt und verbessert, in zweiter Auflage erschienen. Der Verfasser hat eine große Anzahl von Briefen Griegs neu hinzugefügt, durch die das Bild seiner Persönlichkeit und musikalischen Anschauungen klar vor Augen geführt wird. Der Verlag *Carl Grüninger* in Stuttgart hat bekanntlich eine deutsche Uebertragung des Buches durch Arthur Laser herausgegeben. Fincks „Edvard Grieg" gehört zu den hervorragenden Erscheinungen auf biographischem Gebiet.

Klavierschule von Lebert & Stark — Reisersche Kinderklavierschule. Die Anhänger der *alten*, *erprobten* Methode machen wir darauf aufmerksam, daß der 3. Teil der berühmten, akademischen *Lebert & Stark*schen Klavierschule in Prof. *M. v. Pauers* Neubearbeitung bei *Cotta* nun in *18*. Auflage vorliegt und ferner die *Reisersche* „Kinderklavierschule", II. Bd., in Dr. *Grunskys* Neubearbeitung bei der *Deutschen Verlagsanstalt* in Stuttgart in *49*. Auflage erschienen ist. Jede hat ihre spezifischen Vorzüge.

Betty Groß: Theoretische Anleitung für den Klavierunterricht. Heute sei noch weiter ein handliches Heftchen erwähnt: „Theoretische Anleitung für den Klavierunterricht" von *Betty Groß*, 1 Mk., Verlag von *Plothow*. Es ist eine übersichtliche Zusammenstellung alles für den Musiknovizen Wissenswerten, eine allgemeine Musiklehre. Der zugehörige *praktische* Uebungsstoff (80 Pf.) ist nicht vollständig.

Kataloge. In *Ernst Challiers* Selbstverlag in Gießen ist als Lexikon der Lieder Teil IV, der „Fünfte Nachtrag zu Ernst Challiers Großem Männergesang-Katalog" erschienen, enthaltend die neuen Erscheinungen vom August 1907 bis August 1909, sowie eine Anzahl älterer bis jetzt noch nicht aufgenommener Lieder. S. 900—962.

* * *

Ein Chopin-Relief von Bildhauer *Pfleiderer* hat der Verlag von *Albert Auer* in Stuttgart in den Handel gebracht. Das wohlgetroffene Porträt schließt sich den bereits erschienenen in würdiger Weise an. Der Preis des Reliefs (im Elfenbeinton) beträgt 2 M.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 10 fällt diesmal aus. Heft 7 hatte dafür 8 Seiten Musikbeilage enthalten statt 4. Von *Chopin* ein Stück zu bringen, ging nicht an, da wir Bekanntes nur hätten wiederholen müssen. Wir haben auch das vorliegende Sonderheft von dem Gesichtspunkt aus, geläufigere Daten zu vermeiden, gestaltet, wobei es uns möglich war, eine der stehenden Rubriken (Für den Klavierunterricht) zu bringen. Den, der Chopins Leben und Wirken noch nicht genauer kennt, weisen wir auf die Biographien hin. Neben der von *Fr. Niecks* (deutsch von Langhaus) sei die von *Leichtentritt* in Reimanns „Berühmten Musikern" (Verlagsgesellschaft Harmonie - Berlin) genannt. Das Buch ist in No. 12 des 27. Jahrgangs (1906) der „N. M.-Z." besprochen worden; gleichzeitig wurden verschiedene Abbildungen daraus veröffentlicht. Da wir ebenfalls Bekanntes nur hätten wiederholen müssen, haben wir von den Bildern diesmal abgesehen und neben der kleinen Reproduktion von der Insel Mallorca nur ein Porträt Chopins als **Kunstbeilage** diesem Hefte beigegeben. Das seltene Bild stammt aus dem Musikhistorischen Museum des Herrn *Fr. N. Manskopf* in Frankfurt a. M.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

Organist. Das erste der 4 Doppelquartette von Spohr, op. 65 in c moll (das bekannteste) ist bei Breitkopf & Härtel erschienen. Das zweite, op. 77 in Es, bei Schlesinger in Berlin, das dritte, op. 87 in e moll bei Simrock in Berlin und das vierte in g moll op. 136 bei Raabe & Plothow in Berlin.

Verband der Musiklehrerinnen. Die Geschäftsstelle des Verbandes der deutschen Musiklehrerinnen ist nicht wie letzthin angegeben in Berlin, sondern in Frankfurt a. M., Humboldtstr. 19, zugleich auch die Adresse der 1. Vorsitzenden: Sophie Henkel.

Heilbronn. Der Name ist uns freilich bekannt, die Adresse des jungen Geigers Franz v. Vecsey dagegen nicht. Vielleicht gibt Ihnen die Konzertdirektion H. Wolff in Berlin W., Flottwellstr., Auskunft. Die „N. M.-Z." hat übrigens eine biographische Skizze mit Bild in No. 2 des 25. Jahrgangs gebracht. Wenn Sie sich ein Verzeichnis der Aufsätze der „N. M.-Z." kommen ließen, das jeder Abonnent kostenlos erhält, so würden Sie diese Mitteilungen dort ohne weiteres finden. Und noch manches andere dazu!

Französisch. Wir sind leider außer stande Ihnen dienen zu können. Vielleicht im Musikalienverlag oder Sortiment? Sie wenden sich deswegen um weitere Auskunft am besten an Ihre Musikalienhandlung. Wenn irgend möglich bleiben Sie beim Musikerberuf, nachdem Sie mal diese Stellung inne haben. Auch in anderen Berufen sind Ihre Nerven angestrengt. Als Leiter können Sie sich doch eine Hilfskraft nehmen oder sich sonst Ihre Tätigkeit etwas erleichtern?

Musikschriftsteller H. Warum so erregt? Wenn Ihnen Gounods „Romeo" noch immer lieber ist, als der ganze Strauß, so hindert Sie doch niemand daran. In einer Zeitschrift, die sich nicht starrköpfig auf einen einzigen Standpunkt versteift, werden leicht konträre Ansichten zum Ausdruck kommen. Siehe den Aufsatz Steinitzers in Heft 1, der sogar einen Gounod-Zyklus empfiehlt und von Romeo schreibt: „eine der edelsten und schönsten Partituren der Opernliteratur". — Schade, daß Sie den Brief nicht lesen können, den die Redaktion wegen des Zyklus bekommen hat. Auch von einem ehemaligen Bruckner-Schüler. Nirgends gehen die Stimmungen so auseinander wie in der Musik, nirgends auch wird leidenschaftlicher gestritten.

J. K. Wir nennen Ihnen Niederheitmann: Cremona, Verlag Merseburger in Leipzig. Wegen Hopf werden Sie inzwischen Antwort erhalten haben.











Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 1. Februar.)

J. F., O. Ihr „Ave Maria“ hat etwas von dem weichen, geheimnisvollen Dämmer ähnlicher religiöser Stimmungsbilder. Die E dur-Tonart will in dieser Breite nicht recht in den knappen Rahmen der Arie passen. Ges dur würde als harmonischer Gegensatz zu der Haupttonart F dur hier besser wirken und erschiene auch durch den Text eher gerechtfertigt.

P. B., N. Ihre Männerchöre sind für die Öffentlichkeit noch nicht reif. In mehr als einer Hinsicht lassen sie die Wünsche des prüfenden Kenners unerfüllt. Verdenken Sie es darum keinem Verleger, wenn er trotz Ihrer günstigen Bedingungen ablehnt.

J. B—rs, Kr. Die im arienmäßigen Stil gehaltenen religiösen Weisen Ihrer Feder scheinen für die kirchenmusikalischen Bedürfnisse ländlicher Kreise berechnet zu sein. Der Ausdruck ist gefällig, nicht so flach, wie man ihn sonst bei Zions-, Heils-, Reichs- u. a. Liedern dieser Gattung findet, die die Stellung des Chorals in der Kirche trotz aller ernsten Gegenmaßnahmen immer mehr erschüttern. Auch der schlichte Satz Ihrer Kompositionen hat seine guten Eigenschaften, nur daß er sich mehr in dilettantischen, als echt künstlerischen Manieren gefällt. Die 3. Zeile des Grablieds ist auf 4 Takte auszudehnen.

Elkrem. Ob Sie sich dem Komponieren oder dem Dichten zuwenden sollen? Quälen Sie sich nicht mit unnützen Fragen und folgen Sie dem Drang Ihres jungen Herzens, solang es Ihnen eben möglich ist. Kommt ein gestrenger „Oberober“ dahinter, wie keck Sie Ihre Steckenpferde schon reiten, dann hat es zu einer Entscheidung immer noch Zeit. Nach den vorliegenden Proben wägen beide gleich viel, der Dichter wie der Komponist. Auf Wiedersehen später!

E. L., Lb. Wenn Sie im Komponieren ebenso gut beraten wären wie in Fragen des musikalischen Vortrags, dann wäre Ihr „Brautlied“ ungleich besser ausgefallen. Aber Sie fühlen sich mangels theoretischer Kenntnisse im Satz noch sehr unsicher, und das Gute an Ihrer Arbeit, das wir bereitwillig anerkennen, schreiben wir den instinktiven Weisungen Ihrer trefflichen Veranlagung zu.

M. C. Durch Versenkung in den sehnsuchtskranken Zustand des Dichters hat Ihre gesteigerte Empfindungskraft Sie allzu grelle harmonische Akzente finden lassen. Indem Sie die Musik Ihren Absichten dienstbar machen, vergewaltigen Sie dieselbe, so daß man dem Weh, das Sie ausdrücken wollen, die Teilnahme versagt.

D—er in M. Nur ein Autodidakt, an Talent und Leidenschaft für künstlerische Betätigung gleich reich, vermag solche tüchtige Proben zu leisten. Wir empfehlen eine weitere Ausbildung.

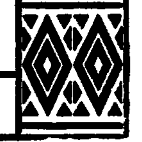
Reußenstein. Ihre Arbeiten lassen unbefriedigt. Der heilige Geist der Kunst hat Sie noch mit keinem Hauch berührt. Das Kinderliedchen abdrucken? Ein D dur mit 3 Kreuz? Haben Sie für Mörikes „Agnes“ (Rosenzeit, wie schnell vorbei) denn weder Fühlen noch Verstehen, daß Sie so übel damit umgehen? Wir werden's dem alten Reußenstein melden, wenn wir wieder hinaufkommen.

A. P., Triest. Ein im ganzen gut gezeichnetes Stimmungsbildchen, für ein Volkslied jedoch dürfte es namentlich in metrischer Hinsicht natürlicher und faßlicher sein.

W. C., Br. Dem schönen Erfolg Ihres mit Ernst und Verständnis betriebenen Weiterstudiums zollen wir unsre aufrichtige Anerkennung. Soll Ihrem Schaffen die noch zu wünschende Selbständigkeit werden, dann müßten Sie sich unter die Führung einer tüchtigen Lehrkraft stellen.



■ Kunst und Unterricht ■



Adressentafel für Künstler, Künstlerinnen, Musiklehrer und -lehrerinnen, Musikinstitute usw. Wegen der Aufnahme wende man sich an unsere Anzeigen-Abteilung, Stuttgart, Königstr. 31 B.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1910 Heft 11

Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Meisterwerke der Kammermusik und ihre Pflege.

Ueberblick über die Literatur des Klavier-Trios.

IN unserer letzten Abhandlung über die Pflege der Kammermusik haben wir schon eine Anzahl leichtverständlicher und leichtausführbarer Trios für Klavier, Violine und Violoncell genannt. Nach dieser Einführung in die Literatur der so bevorzugten Kunstgattung gilt es nun, einen Ueberblick über sie zu bieten, die Entwicklung des Klaviertrios, von den Klassikern ausgehend, zu verfolgen, die bemerkenswertesten Erscheinungen hervorzuheben, an ihnen die Stilverschiedenheiten zu erkennen und auf diese Art dem Spieler Rat und Anleitung bei der Auswahl, Verwendbarkeit und Ausführung des Empfehlenswertesten zu erteilen.

Die Analyse des D dur-Trios von Haydn, welche wir in No. 19, XXX. Jahrgang, unserer Musik-Zeitung brachten, enthält bereits mancherlei Winke für die kunstgemäße Ausführung klassischer Trios. *Haydn* (1732—1809) schrieb 35 Trios für Klavier, Violine und Cello. Eine geeignete Auswahl von 6 schönen Trios gab die Kollektion Litolff in 2 Bänden heraus: das bekannteste in G mit dem meist allzu übereilt gespielten Rondo all' Ongarese, das duftige fis moll No. 2, C dur No. 3, D dur No. 6, C dur No. 18 und C dur No. 26. Eine gute Gesamtrevision der Trios veröffentlichte die Universal-Edition (3 Bände). Sie alle verdienen gespielt zu werden. Die Frische der Erfindung, die leichtflüssige Melodik und Rhythmik in ihnen verlangen einen abgeklärten, belebten, sauberen Vortrag. Duftiges Passagenspiel, sinngemäße Phrasierung, natürliche dynamische Schattierung und Taktfestigkeit, dabei sparsamster Gebrauch des Klavierpedals führen zum richtigen Verständnis der Ausdrucksweise des gemütvollen Tondichters.

Aehnlich verhält es sich mit der Auffassung der Trios von *Mozart.* Nur wiegt in ihnen das melodische Element schwerer, ersetzen Anmut und Grazie die rhythmische Lebendigkeit, den köstlich frischen Humor, den Vater Haydn mit so viel Genialität der Tonkunst einzuverleiben verstand.

Empfehlenswert ist die Ausgabe der 8 (9) Trios der Edition Peters. Op. 14^1 in G ist das leichteste; op. 14^2 in Es dur wurde für Klavier, Violine und Klarinette (oder Viola) geschrieben; op. 14^3, op. 15^1, beide in B, enthalten edle, schlichte Musik. Hervorragend ist das E dur-Trio op. 15^2; es gilt als eines der bevorzugtesten Werke der Literatur; von op. 15^3 C dur, op. 16 in G, op. 41 in C und dem d moll (ohne Opuszahl) sind die erstgenannten vielleicht am dankbarsten.

Von den Werken *Beethovens* erinnern die ersten drei (op. 1) noch sehr an Haydn. Vor allem das liebliche G dur. Immerhin weisen jedoch die breitere Form, die gewichtigeren Themen (besonders in den Es dur und c moll-Trios) schon eine Weiterentwicklung, damit Vertiefung des Ausdruckes und größere Klangfülle auf. Der Weg über Mozart und Haydn führt zur Bewältigung auch dieser Kompositionen. Entschieden virtuoser, technisch anspruchsvoller, in Anlage und Inhalt den Vollender des klassischen Stiles verratend, sind die Schwesterwerke op. 70^1 (das wegen des mystischen, eigenartigen Mittelsatzes „Geistertrio" genannte in D dur) und 70^2 (in Es). Beide behaupten nach wie vor einen sicheren Platz auf dem Spielplane der Kammermusikvereinigungen. Nichtsdestoweniger werden sie auch von gut geschulten Dilettanten bewältigt. Auch hier gilt das goldene Prinzip des Ensemblespieles: durch absolute technische Sauberkeit und rhythmische Klarheit erschließe man sich den geistigen Gehalt der in Angriff genommenen Werke. Ein Wunderwerk von erhabenster Größe aber stellt das weltberühmte B dur-Trio op. 97 dar, dessen monumentaler Aufbau, formelle Gestaltung und tiefgründiger, durchgeistigter Inhalt allerdings eine ungewöhnliche technische Fertigkeit, sichere Gestaltungskraft und hervorragendes musikalisches Verständnis erfordern. Und doch haben wir gerade dies Trio von Dilettanten schon besser gehört, wie von recht berühmten Berufsmusikern. Ein einsätziges Trio in B, ein Es dur (ohne Opuszahl) sind wenig bekannt, dahingegen erfreut sich das ursprünglich für Klavier, Klarinette und Cello geschriebene B dur op. 11 seiner leichten Spielbarkeit und seines köstlichen Inhaltes wegen einer unbegrenzten Beliebtheit.

Zwischen den Klassikern und den Meistern der Romantik vermitteln, an jene anknüpfend, diesen vorarbeitend, die „Techniker".

Auf die (nach dem damaligen Stand der instrumentalen Vortragskunst) unmöglich zu steigernde Ausdruckskraft eines letzten Beethoven mußte die Reaktion einsetzen. War Beethoven die Technik lediglich Mittel zum Zwecke in einer Weise gewesen, daß er selbst am Klaviere nur naturalistisch spielen konnte, also eine Verfeinerung des Anschlages, der Klangfärbung, wie wir sie heute vom Pianisten verlangen, bei seinem impulsiven Drängen nach intensivster Aeußerung seines Tonempfindens nicht kannte, so gingen nun die Techniker daran, die Technik zu einer besonderen Kunst zu erheben. Czerny, Hummel, besonders dieser, erweiterten die Mannigfaltigkeit der Spiel-

fertigkeit in glänzender Weise. Gelegentliche Schwierigkeiten in den klassischen Werken benutzten sie zum Ausganspunkt für Studien, welche dem Vortragenden neue Mittel für den Ausdruck liefern sollten. So führten sie einen Schritt weiter zu der Virtuosität und dem Stile der heutigen Instrumentalkunst, wurden sie die Pioniere der Romantiker, deren Aufgabe es dann werden mußte, der erhöhten Spielfertigkeit geistigen Inhalt zuzuführen. Wenn nun begreiflicherweise auch das Gefallen an äußerlichem Prunk des Spieles dem auf intime, innerlich empfundene Tonäußerung abgestimmten Kammerstile nicht gerade entsprechen konnte, so zog mit den Werken der Techniker doch ein leichtbeschwingter Ton, frei von Erdenschwere, in die Trioliteratur ein, und manche schöne Gabe aus dieser Uebergangsperiode der Kunstentwicklung behielt dauernden Wert und besitzt auch für das moderne Ohr noch genug des Anziehenden. Ganz abgesehen von den unterhaltsamen Kompositionen, die jahrzehntelang dazu beitrugen, der Kammermusik im deutschen Hause einen Ehrenplatz einzuräumen, den ihr wiederzugewinnen, das heiße Bestreben der ernsten Kunstfreunde von heute bildet.

Hummel (1778—1837), der Lieblingsschüler Mozarts, ließ sich bei aller Verehrung für diesen selbst in seinen Kammerwerken zu allzuviel Aeußerlichkeiten verleiten. Aber seine Klangwirkungen frappieren, und neben überwuchernden Passagen blühen und sprießen reizvolle Melodien und feinsinnige Tongedanken. Seine Trios op. 12 (Es dur), op. 83 (in E), op. 93 (Es), bei Peters, op. 96 mit jenen bei Litolff erschienenen, bieten jungen Pianisten und Geigern fördernde und anregende Aufgaben; insbesondere möchten wir op. 12 und 93 empfehlen. Viel gespielt wurde seinerzeit *Reissiger* (1798—1859), welcher in seinen 27 Trios wenig Originelles, aber um so mehr Klangschönes und formell Abgerundetes vorweist. Es liegt kein Grund vor, nicht auch heute noch zu Hause an einigen der bei Peters herausgegebenen Werke das Ensemblespiel in anregender Weise zu üben. Die Trios in d moll op. 25, a moll op. 56, in G op. 164 oder d moll op. 175 sind dazu besonders geeignet, die Spielfreudigkeit zu nähren, bieten auch dem Hörer ungetrübten Genuß. Hätte sich *Kalkbrenner* (1788 bis 1849) nicht durch seine billige Klaviermusik, die leider immer noch im Unterrichtsplane altmodischer Lehrer ihr Dasein fristet, das Ansehen der musikalischen Welt gar zu sehr verscherzt, dann würde man seinen Trios gewiß gern im Hause ein Plätzlein warm gehalten haben, denn in ihnen nimmt des Komponisten Phantasie einen weit höheren Flug. So aber sind sie vergraben. Auch *Onslow* (1784—1852) zahlte dem wechselnden Zeitgeschmacke längst seinen Tribut, nachdem seine op. 14, 20, 26, 27, 83 ihre Rolle als viel gespielte Hausmusik biederer Art an gewichtigere Nachfolger abgegeben haben. Daß *Marschners* (1795—1861) überaus melodische Trios op. 92 a moll (Kistner), op. 111 g moll (Hofmeister), op. 138 D dur (Bosworth) nicht mehr berücksichtigt werden, liegt wohl lediglich an dem wenig kammermusikalischen Stile und Charakter derselben. Je mehr sich die Produktion vom klassischen Boden entfernte, desto mehr lockerten sich eben Stil und Inhalt unter den Händen der Epigonen, bis dann die großen Romantiker beide wieder zu höherer Kunstvollendung führten und die Errungenschaften der Vorgänger idealeren Zielen nutzbar machten.

Da zeigt gleich *Franz Schubert* (1797—1828) ein anderes Gesicht. Sein B dur-Trio op. 99 ist geradezu populär, und in der Tat in bezug auf die Fülle der Melodien, die es birgt, in bezug auf Klarheit der Form, Schönheit des gemütvollen Inhaltes kaum von einem anderen Werke übertroffen worden, derart, daß selbst das nachfolgende Es dur op. 100 unverdientermaßen nicht gegen diesen Liebling der triospielenden Welt aufzukommen vermochte. Wer Sinn für Melodik, duftigen Anschlag, Innerlichkeit (nicht Sentimentalität!) des Ausdruckes besitzt, sich an einigen Klassikern und Reissiger eine genügend leichtflüssige Technik aneignete, wird zu seiner und seiner Hörer Vergnügen an Schubert gehen. Er ist der Mozart unter den Romantischen. Dies sei bei der Interpretation beachtet.

Gibt sich Schubert auch in seinen Trios durchaus als Musiker, so verleugnet *Mendelssohn* (1809—1847) in seinen beiden Werken nicht einen Augenblick den feinsinnigen, vornehmen Pianisten. Wie des ersteren B dur, so nimmt des letztgenannten d moll-Trio op. 49 (gegenüber dem c moll op. 66) einen dominierenden Rang in der einschlägigen Literatur ein. Der dilettierende Spieler dürfte freilich Mendelssohns Trios kaum restlos zu erschöpfen vermögen. Jedenfalls gehört eine im Dienste feinsten ästhetischen Empfindens stehende Klaviertechnik dazu, um den bevorzugten Klavierpart wirkungsvoll zu interpretieren. Wir haben in No. 9, XXX. Jahrgang der Musik-Zeitung Mendelssohn als Kammermusiker eine eingehende Würdigung angedeihen lassen, und dürfen daher diesmal auf das dort Gesagte verweisen.

Der tiefsinnigste Romantiker *Schumann* (1810—1856) hat seine Meisterwerke des Kammerstiles in dem Es dur-Quartett und -Quintett mit Klavier geliefert. Unter seinen drei Trios ist das d moll op. 63 besonders hervorzuheben und allgemein verständlich und zugänglich, während das F dur op. 80, noch mehr das g moll op. 110 dem intimen Kenner und Verehrer des Meisters mehr zusagen, wie dem Musikliebhaber. Es ist bei genauem Studium nicht so schwierig, wie es anfangs erscheint, und aparte Feinheiten lohnen bei subtiler, warmblütiger Ausführung die aufgewendete Mühe reichlich.

Das Dreigestirn der Vorgenannten brachte wieder einen Glanz- und Ruhepunkt in der Entwicklung der Gattung, von dem ausgehend begabte Musiker, wenn auch mehr oder weniger nur als Epigonen, Nachempfinder, an diesen Vorbildern ihre Phantasie befruchtend, Wertvolles, Schönes, Beachtenswertes schufen. Schuberts Einfluß verrät zunächst *Lachner* (1803—1890) in seinen gefälligen, leichtflüssigen und der besseren Unterhaltungsmusik zugehörigen Trios op. 37, 45 (Hofmeister), die zwar keinen höheren Kunstwert beanspruchen können, aber leicht spielbar sind. *Gade* (1817—1890) schrieb außer seinen beliebten Novelletten (Breitkopf & Härtel) ein klangedles Trio in F (Br. & H.), *Bargiel* (1828—1897), der Stiefbruder Clara Schumanns, Schüler Gades, Moscheles, gibt sich in seinen Trios op. 2 F dur, op. 20 in Es, op. 37 in B (Leuckart) als hochbegabter, treuer Vasalle Schumanns. *Bennett* (1816—1875) schrieb sein gediegenes, feinmusikalisches Trio op. 9 (Br. & H.), *Moscheles* (1794—1870) behandelt in dem C dur op. 84 den Kammerstil nicht besonders einheitlich, bietet aber im Klavierpart reizvolle Einzelheiten; *Spohr* (1784—1859) verleugnet seine Eigenart, die Vorliebe für weichliche chromatische Wendungen in Harmonie und Melodie in fünf ungleichwertigen Trios nicht, erinnert im Ausdrucke mehr an Mozart, in seinem Empfinden an die Romantiker. Wenn man ihn heute ganz vergißt, so liegt das daran, daß er als Geiger dem gern tonangebenden Pianisten in den Trios wenig entgegenkommt.

Es ist immerhin interessant, dem vergötterten Meister des poesievollen Klaviersatzes, *Chopin* (1810—1849), auch unter den Kammermusikern zu begegnen. Er schrieb als 18jähriger Jüngling sein g moll-Trio op. 8, später noch eine Cellosonate op. 65. Jenes ist merkwürdigerweise gerade im Adagio dem Dichter herrlicher Nokturnos am wenigsten geraten. Das graziöse Scherzo, das glänzende Finale-Rondo sind fesselnd, interessant. Formeller Zwang hat Chopins Eingebungen stets gehemmt. Das zeigen ja auch seine Sonaten. Kein Wunder, wenn er sich auf dem, auf Formschönheit haltenden, ernsten Gebiete der Quartettmuse nie heimisch fühlte.

Ganz anders gibt sich *Rubinstein* (1839—1894). In den beiden Trios op. 15 in F und (dem bedeutenderen) g moll-(Hofmeister), in dem herrlichen B dur op. 52 (Senff) und op. 88 (Lewy), op. 108 (Senff) zeigt er viel Formsinn, Gestaltungskraft, aber vor allem hinreißendes Temperament,

Schwung, Leidenschaft. Das gilt in erhöhtem Maße von dem weltberühmt gewordenen B dur. Diesen Eigenschaften gegenüber behandelt der Titane des Klaviers den Klaviersatz mit souveräner Sorglosigkeit, stellt er die Klangwirkung gern über die Klangschönheit und kümmert er sich auch nicht um gelegentliche ungelenke Wendungen und harmonische Härten. Die großzügige Inspiration ist seine Domäne. Sie muß auch seitens des Ausführenden nachdrücklich betont werden, wenn diese Art Kunst Eindruck auf die Hörer machen soll.

Das sind die bemerkenswertesten Nachblüten der Romantik. Was später geschaffen worden ist, steht schon unter einem anderen Zeichen. Denn nun kam *Brahms* (1833—1897) und mit ihm ein neuer Abschnitt in der Trioliteratur.

Wieder hatte sich der Kammerstil auf Grenzgebiete seines Reiches verirrt. Brahms füllte ihn mit einem neuen Geiste, indem er auf Beethovens tiefgründige Kunstanschauung und Gedankenwelt zurückwies und den alten klassischen Geist, die alte klassische Form neuzeitig belebte. Er rettete den Quartettstil, dem ja auch unser Trio untertänig ist, auf das Gebiet moderner Kunstanschauung, modernen Kunstempfindens herüber und führte ihn aufs neue zu üppiger Blüte.

Einer unserer ersten Aufsätze über das hier beregte Thema war Brahms gewidmet. Wir verbreiteten uns dabei über den volltönenden Klaviersatz, die gesteigerte Ausdruckskraft seines Stiles, erläuterten die Ausbildung und Erweiterung der Formen in den ersten Sätzen, den Scherzi, dem großangelegten Finale, wiesen auf die Verinnerlichung hin, die das Adagio bei ihm erfuhr, und brachten mit einer kritischen Würdigung seiner bahnbrechenden Werke auch eine Analyse des herrlichen H dur-Trios op. 8, das neben dem op. 40 (Es dur), dem op. 87 (in C), dem besonders hochragenden op. 101 (c moll) einen stolzen Besitz der deutschen reichen Musikliteratur darstellt. Daß sich diese nicht nur technisch schwierigen Werke in erster Linie an die ausübende Künstlerhand wenden und nur bevorzugten, geistig und musikalisch gebildeten Kunstfreunden zugängig sind, bedarf wohl kaum der Erwähnung.

Interessant ist es, daß auch *Friedr. Kiel* (1821—1885), wenn auch weniger als Eigener, aus instinktivem Gefühl in seinen op. 3 (Peters), op. 22 (Simrock), op. 34 (ebenda verlegt) an Bach und Beethoven erinnerte und an diese anknüpfend, feinsinnige, edel empfundene Musik schuf. Was die neuere Zeit hervorbrachte, steht also nun bald mehr, bald weniger unter brahmsischem Einfluß, sowie im Zeichen Schumanns.

So *Georg Schuman n*(1866) op. 25, F dur-Trio (Leuckart), *Kaun* (1863) B dur op. 33 (Breitkopf & Härtel), besonders aber *Kahn* (1865) E dur-Trio, die nicht nur im Klaviersatze des blonden Wiener Meisters Geist verraten. *Pfitzner* (1869), die sensible Musikernatur, bietet noch mehr Eigenes, in manchem Zuge an Schumanns Verträumtheit Erinnerndes in op. 8, *Wolf-Ferraris* (1876) op. 5, 7 bringen reizvolle Färbungen romantischen Empfindens, *Enrico Bossis* op. 197, d moll, und op. 123, „Trio sinfonico" (Rieter-Biedermann), op. 107 f moll offenbaren den Romanen. *Dvorák* trägt zu dem geschlosseneren Aufbau und eigenartigen Inhalt ein spezifisch slawisches Kolorit und steht in Hinsicht auf eigene Erfindung Brahms am nächsten. Seine Trios op. 26, g moll (Bote & Bock), op. 65, f moll (Simrock), Dumky op. 90 gehören mit Recht zu den bekanntesten der neuen Konzertwerke. Nationale Eigenart zeigt auch *Goldmark* (1830) in op. 4, B dur (Kistner), op. 30 (Pohle), Werken aparter Stimmung. *Sinding* dagegen verrät seine nordische Abstammung in den klangschönen, interessanten Trios op. 23, D dur (Hansen), a moll op. 64 (Peters) wenig, steht dabei Brahms ferner wie der Leipziger Schule. Konservativer Geist herrscht ferner in einigen wertvollen Kompositionen deutscher Tondichter vor: *Rheinberger* (1839—1901) ist Meister der Form und mehr reflektierender Dichter, verfügt über einen stets vornehmen Ausdruck, fesselt durch gute Ideen und verdienen seine Werke unsere Aufmerksamkeit. Op. 34 (Siegel), op. 112 (Kistner), op. 121 (Forberg), op. 191 (Leuckart) sollten von unserer studierenden Jugend eifrig gespielt werden. Fänden wir sie im Konzertsaale, so würden sie auch weitere Kreise erfreuen. Dasselbe gilt von *Reineckes* Schaffen. Seine Trios, darunter op. 38, D dur (Breitkopf & Härtel), op. 126, a moll (Kistner), op. 188 (ursprünglich für Klavier, Oboe und Horn), op. 264 (Senff) gehören zu den gediegensten Werken der Gattung und weisen bei vornehmer Reserve doch manchen persönlichen Zug auf. Herber im Ausdruck ist *Gernsheim* in seinen op. 28 (Schott) und 37 (Rieter-Biedermann). Noch spröder, aber auch kraftvoller erscheinen die Trios von *Hans Huber* op. 20 und 65 (Breitkopf & Härtel) und op. 120 (Kistner); sie reden eine ganz eigene Sprache, die verstanden werden will.

Schließlich sind als Sondererscheinungen von Interesse noch zu nennen: *Lazarus* op. 55 (Aibl), *Ed. Schütt* op. 27 (Rahter), op. 51 und op. 54, die „Walzermärchen" (Simrock), *Hiller*, ein Anhänger der älteren Richtung, B dur op. 6 und fis moll op. 7 (Simrock), *Wilhelm Rohde* op. 21 f moll (Vieweg), ein Trio mit äußerst klangvollem Klaviersatze, *Juon*, a moll-Trio, op. 17 (Schlesinger), *Navratil* op. 9 (Rahter), *Volkmann*, dessen zweites Trio op. 5 in b moll kaum einer besonderen Empfehlung bedarf. Auch des geistreichen *Saint-Saëns'* F dur, op. 18, soll noch namhaft gemacht werden. Mit einem Hinweis auf *Reger*, über dessen erstes Trio op. 2 die Meinungen mit Recht sehr geteilt sind, von dem aus man jedenfalls noch kein abschließendes Urteil darüber fällen kann, inwieweit sich der Komponist zur notwendigen Klarheit im Ausdruck hindurchringen dürfte, um für die Kammermusik Ersprießliches zu schaffen (? Red.), wollen wir den Rundblick über das fast unendliche Gebiet der Trioliteratur schließen. Wenn die nachbrahmsischen Schöpfungen hier nur flüchtig charakterisiert wurden, so gebot dies der eng bemessene Rahmen einer Ueberschau von selbst. Einigen der markantesten Erscheinungen der Neuzeit soll gelegentlich eine besondere Abhandlung gewidmet werden. Indem wir vieles nannten, hoffen wir zu einer weitherzigeren Pflege des Triospieles, die sich nicht immer auf oftbegangenen Wegen bewegt, angeregt zu haben. Das war der Zweck dieser Zeilen. **A. Eccarius-Sieber (Düsseldorf).**

Musikalische Zeitfragen.

Nochmals „Partiturenreform".

Unter gleichem Titel hatte ich bereits in No. 7 des 26. Jahrgangs dieser Zeitschrift den freundlichen Leser zum Nachdenken darüber anzuregen versucht, ob denn eigentlich das, was er dem Begriff nach von einer Partitur als gleichsinnig und übersichtlich angeordneter Aufzeichnung in ihr vereinigter Stimmen erwarten könne, den Tatsachen entspräche. Leider, so belehrte uns ein Blick auf ein Notenbeispiel aus Anton Bruckners Achter Symphonie, recht wenig; melodisch nämlich nur, insoweit der Gehalt einer Melodie sich in bloßen Konturen kundgibt, harmonisch aber überhaupt nicht. Nun ist es ja gewiß durchaus nicht unerfreulich zu sehen, wie die Richtung der Zeit aufs Praktische, der so viele nicht wieder zu ersetzende Werte zum Opfer gefallen sind, vor den Geheimnissen der Tonkunst Halt machen muß, wie die modernen Tonschöpfer ebensowohl wie die Neuherausgeber alter Werke so fest und unverwandt den Blick auf die Hauptsache, den Inhalt, gerichtet halten, daß ihnen völlig entgeht, wie lächerlich die äußere Gestaltung des Notenbildes einem gesunden Menschenverstande Hohn spricht. Allein das Dunkel ist heute von den Augen genommen, der Blick ist aufgetan, das Problem ist glücklich gelöst, theoretisch wie praktisch, und nun gibt es keine Ent-

schuldigung mehr, zurückzubleiben. Eine künftige Generation wird, das ist ganz zweifellos, einst die Köpfe schütteln, betrachtet sie die Mezzosopranschlüssel in „neuerweckter" alter Vokal-, die „muta in F, in D" für Ventilhörner in moderner Orchestermusik —: wie gar lange unser so oft allzu praktisches Zeitalter unpraktisch geblieben ist im vernunftgemäßen Ausbau seiner Tonschrift und Logik, Anschaulichkeit und Einheitlichkeit, die als ästhetische Grundgesetze des Kunstwerkes selbst längst anerkannt sind, nur in diesem selbst nicht aber in seiner äußeren Ausprägung im Notenbilde als erforderlich empfunden hat.

Den Lesern, die sich jener Ausführungen in der „Neuen Musik-Zeitung" noch entsinnen, ist nun ein dreifacher großer Fortschritt in unserer Sache zu melden. Einmal haben im März 1907 Männer wie *Max Schillings* und *Felix Weingartner* eine Erklärung erlassen,

> „sämtliche Stimmen einer Partitur stets in der „C-Stimmung notieren und nur die Oktaven-„Transposition beibehalten, also die Hörner eine „Oktave höher, Trompeten, Klarinetten, Baß-„klarinette und Englischhorn aber dem wirklichen „Klange nach mit herausgesetzter Tonartvor-„zeichnung notieren und den Tenorschlüssel als „überflüssig eliminieren" zu wollen, an Schlüsseln somit einzig noch den Violin-, Bratschen- und Baßschlüssel gelten zu lassen.

Sodann hat vor längerer Zeit *Umberto Giordano* Partituren veröffentlicht, in denen auch dem Bratschenschlüssel der Garaus gemacht und nur noch am Dualismus von Violin- und Baßschlüssel festgehalten wird; wo diese nicht ausreichen, wird ihnen ein nach oben oder unten weisender, die Tonbedeutung um eine Oktave verschiebender Pfeil beigegeben oder ein Bratschenschlüssel von Violinschlüsselbedeutung.

Und endlich ist, zeitlich beiden Reformen voraus-, inhaltlich noch über sie hinausgehend, im Dezember 1905 die erste wirkliche, die Idee absoluter Eindeutigkeit bis zur letzten Konsequenz erfüllende „Einheitspartitur" herausgegeben worden (vom Verfasser dieser Ausführungen, „Ouvertüre zu Manfred" von Rob. Schumann, Verlag Dreililien), von Artur Seidl, Willy Pastor, Walter Niemann u. a. als die Partitur der Zukunft begrüßt. Hier ist der allen Systemen gemeinsame Violinschlüssel als selbstverständlich weggelassen und nur die Oktavhöhenlage am Anfang jeder Zeile vorgezeichnet (8 als hohe, 0 als normale Violinschlüssellage, 1, 2 oder 3 als tiefere und tiefe). Mag die Partitur 4, mag sie 30 Systeme umfassen — ein für allemal heißen nunmehr die 5 Linien von unten nach oben E-, G-, H-, D-, F-Linie. Wie sich die einfache Dezimalrechnung mit dem einheitlichen Nenner 10 zur Bruchrechnung mit den so umständlich zu verrechnenden Nennern 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 verhält, so verhält sich die Einheitsnotierung mit ihrer durch alle Oktavlagen stets gleichen Notenbedeutung zur bisherigen, die Notenbedeutung von Zeile zu Zeile wechselnden Notierungsweise. Jede Oktave hat ihr eigenes Schloß. Aber diese Schlösser zu öffnen, bedarf es keines umfangreichen Schlüsselbundes noch krauser Schlüsselbärte mehr: ein Schlüssel erschließt sie alle.

Die Partiturenreform ist im Anzuge. Vor 9 Jahren noch schien eine solche Entwicklung undenkbar. Jener Aufsatz der Zeitschrift der Internationalen Musikwissenschaft 1901, der den Stein ins Rollen zu bringen versuchte, war mir zuvor von einer ersten Kraft unseres Musikschrifttums als „unnütz" zurückgeschickt worden: „Der Musikliebhaber apperzipiere ja doch nicht einzelne Töne, sondern musikalische Linien." (Nicht auch deren harmonische Bedeutung?) Wenige Jahre darauf, und der Kampf entbrennt am heißesten bereits nicht mehr um den Standpunkt eines Felix Draeseke oder Richard Strauß, die dem „Dilettantismus" die „Geheimnisse" der Tonkunst nicht noch mehr „preisgegeben" wissen wollen — er erhebt sich um die Entscheidung: Vereinfachte Partitur oder Einheitspartitur.

Doch sprechen wir in Beispielen! Bringen wir die drei Arten von Partiturgestaltungen einmal in einem Orchester-Unisono auf F zur Gegenüberstellung.



Was ergibt die Gegenüberstellung?

Nehmen wir zunächst den Standpunkt des Laien ein. Es ist bekannt, daß heute der Musikalienmarkt mit einer ganz außerordentlichen Zahl billiger und handlicher kleiner Partituren von Meisterwerken der Tonkunst überschwemmt wird. Es ist nicht minder bekannt, daß die wenigsten Käufer sie lesen können. Dennoch werden sie gekauft und die Nachfrage nach immer neuen Veröffentlichungen wächst. Sollen wir das nicht als ein erfreuliches Zeichen begrüßen, daß eine Sehnsucht wieder erwacht ist nach den Höhen unserer Kunst, daß man in Konzertsälen nicht mehr bloße Zerstreuung und Sensation sucht, sondern einem Drange folgt, flüchtige Konzerteindrücke durch vorbereitendes oder nachträgliches Studium zu befestigen und zu vertiefen? Sollen wir dieses Zeichen der Zeit, dem aus dem Lager des aufblühenden Kunstgewerbes, der billigen Klassikerausgaben in bildender Kunst und Literatur die gleichen frohen Feldzeichen entgegenleuchten, nicht mit ganzer Kraft auszunutzen trachten, sollen wir dem kunstgebildeten und -begeisterten Laien, dem bei der immer vielseitigeren Inanspruchnahme seiner freien Zeit heute ein immer geringerer Spielraum für seine Lieblingskunst zu Gebote steht, sollen wir ihm nicht alle unnützen Steine aus dem Wege räumen helfen? Welches diese unnützen Steine sind, lehrt ein Blick auf unsere drei Beispiele.

Alte Partitur	Partitur Schillings-Weingartner-Capellen	Einheitspartitur Stephani
F	F	F
C	F	F
As	F	F
G	D	F
B	F	F
D	D	F
F	F	F
E	E	F
D	D	F
7fache Notierung, 8facher Wechsel.	3fache Notierung, 6facher Wechsel.	1fache Notierung, — Wechsel.

Wie liest, von Oktavhöhen abgesehen, der Laie mit seiner natürlichen Tendenz zu einheitlicher Auffassung aller Notenbilder in dem ihm geläufigen Violinschlüssel diese Beispiele ab?

Von den Schwierigkeiten des Zusammenfassens räumlich getrennter Noten abgesehen, verhalten sich also die Leseschwierigkeiten dieser 3 Unisoni in der Auffassung ihrer Notenbedeutung wie $(7+8):(3+6):(1+0)$ = wie **15:9:1**.

Die *Giordanosche* Partitur würde in unserer Tabelle eine nur 2fache Notierung und einen nur 5fachen Wechsel aufweisen, sodaß unser Zahlenergebnis 15:9:7:1 lauten würde. Allein so oft Giordano zwischen die Violinschlüssel der hohen Hörner und der Trompeten einen Baßschlüssel für tiefe Hörner einschiebt, steigt die Wechselzahl seiner Notenstellungen von 5 auf 7 und ergibt mit seiner 2fachen Notierung wiederum die Schwierigkeitshöhe 9. Zudem sind die kleinen Pfeile, durch die er seine bei bloßem 𝄞 und 𝄢 unzulänglichen Oktavangaben berichtigen muß, kaum zu erkennen; sein Dualismus aber trübt noch immer wie flimmerndes Zwielicht das Bild seiner Partitur, so erquickend auch die Atmosphäre vom Nebeldunst alter C-Schlüssel und Transpositionen gereinigt ist.

15:9:7:1. — Diese Zahlen sprechen eine Sprache, beredter als alle Worte. Sie weisen das Ziel, das allen Reformern vorschwebt: Gleiche Notenstellung — gleiche Notenbedeutung. Eindeutigkeit — Einheitsapperzeption. Größtmögliche Anpassung der Oktavlagen an die Bedürfnisse der einzelnen Stimme — größtmögliche Zusammenfaßbarkeit sämtlicher. Und endlich: fort mit aller Schlüsselei! In welcher jener Partituraufzeichnungen nun wird dieses Ziel erreicht? Der Nichtmusiker wird fordern: Unisono fürs Ohr — Unisono fürs Auge! Und er hat ein Recht dazu. Fünf bis sieben Tonarten bezw. Schlüssel zu gleicher Zeit lesen zu lernen, sich durch die unaufhörlichen Neueinstellungen des geistigen Auges nicht beirren zu lassen, ist ein Sport des Vorstellungsvermögens, der mit der Musik selbst nichts zu tun hat; allein auf eine unmittelbare, klare und lebhafte Auffassung des harmonischen, polyphonen und instrumentalen Klangbildes kommt es an. Aber auch die vereinfachte Partitur Schillings', Weingartners, Capellens und Giordanos, die an sich einen so erfreulichen Schritt vorwärts bedeutet, verwirklicht es mit ihrem noch so vielfachem Wechsel in der Tonbedeutung des Notenbildes nicht vollkommen. Wenn schon reformiert werden soll — warum nicht ganze Arbeit tun! Das Ideal absoluter Gleichheitlichkeit und Eindeutigkeit verwirklicht: die Einheitspartitur.

Und nun zweitens der Standpunkt des Musikers. Hier ist wenig mehr zu sagen. Natürlich müssen alle Musiker, und gewiß noch auf ein gutes Jahrhundert hinaus, bis alle alte Musik in vereinfachter oder Einheitspartitur vorliegt, den technischen Anforderungen des Umdenkens gewachsen, die Einzelstimmen für die Orchestermusiker aber, mindestens was die Transpositionen anlangt, in der bisher üblichen Weise ausgeführt bleiben. Im übrigen jedoch wird das Prinzip des kleinsten Kraftaufwandes von selbst zu immer praktischer, gleichheitlicher gestalteten Partituren hinführen, bis sich das volle Bewußtsein durchringen wird, daß es der Würde der Tonkunst entspricht, Logik, Anschaulichkeit und Einheitlichkeit, wie fürs Kunstwerk selbst, so für seine äußere Ausprägung im Notenbilde, in voller Konsequenz als notwendig zu erachten und zu fordern. **Dr. Hermann Stephani.**

Anm. Diese Ausführungen wurden, von Zusätzen abgesehen, vor längerer Zeit geschrieben; es folgte ihnen eine Widerlegung von Angriffen, die *Weingartner* gegen die Einheitspartitur gerichtet hatte. Wegen Raummangels wurde der Aufsatz bis heute von der Redaktion zurückgestellt. Inzwischen dürften sich Angriffe und Widerlegung erledigt haben. Der Verfasser verzichtet auf den Abdruck dieses bereits in Korrektur vorliegenden Schlußteiles seines Artikels.

Komponist und Textdichter.

Von Dr. GERHARD FREIESLEBEN (Leipzig).

Es besteht in Komponistenkreisen häufig Unklarheit über die Frage, wieweit eine Dichtung, deren Text noch urheberrechtlich geschützt ist, ohne Genehmigung des Dichters vertont werden darf. Da das Komponieren, welches der Musiker oder Dilettant ohne Veröffentlichungsabsichten für sich oder seinen Freundeskreis betreibt, selbstverständlich keinerlei rechtlicher Schranke unterliegen kann, muß die Frage genauer dahin gefaßt werden: Wieweit ist die Veröffentlichung und der öffentliche Vortrag einer Vokalkomposition mit geschütztem Text ohne Einwilligung des Dichters bezw. des seine Urheberrechte wahrenden Verlegers zulässig?

Hinsichtlich des öffentlichen Vortrages liegt die Sache sehr einfach. Ein ausschließliches Recht zum öffentlichen Vortrag eines Dichtwerkes kennt das Gesetz überhaupt nur, soweit die szenische Aufführung einer Bühnendichtung in Frage steht. Im übrigen ist dagegen zum öffentlichen Vortrag eines Dichtwerks jedermann berechtigt, sobald das Werk erschienen, d. h. mit Willen des Verfassers im Buchhandel oder in Zeitschriften veröffentlicht ist. Unter dieser Voraussetzung ist das Vorlesen eines Romans, eines Epos, eines jeden Gedichts vor einem Publikum auch gegen Entgelt unbeschränkt zulässig, ebenso auch die Rezitation eines Dramas, selbst wenn sie durch mehrere mit verteilten Rollen geschieht, falls nur nicht durch ein über das Maß der rezitatorischen Geste hinausgehendes dramatisches Agieren die Vorführung zu einer bühnenmäßigen wird[1].

In genau demselben Umfang ist auch der öffentliche Vortrag einer Dichtung als Text einer Komposition ohne Einwilligung des Dichters zulässig. Jede erschienene lyrische oder erzählende Dichtung beliebigen Umfangs darf natürlich auch mit begleitender Musik öffentlich zum Vortrag gebracht werden, ohne Rücksicht darauf, ob die Worte selbst vertont sind oder nur melodramatisch vorgetragen werden; dagegen ist von einem zur Oper verarbeiteten Schauspiel nur die konzertmäßige, nicht aber die bühnenmäßige Aufführung zulässig.

Nun liegt aber auf der Hand, daß dem Komponisten sehr wenig damit gedient ist, wenn er sein Werk nur nach dem Manuskript aufführen kann. Soweit er irgendwie auf einen nachhaltigen Erfolg rechnet, muß ihm von vornherein daran gelegen sein, sich die Möglichkeit der Drucklegung und des Vertriebs seiner Tondichtung zu sichern. Von viel größerer Wichtigkeit ist deshalb die Frage, wieweit eine Vokalkomposition ohne Genehmigung des Dichters mit dem Texte veröffentlicht werden darf.

Solange eine Dichtung noch nicht frei ist, also bis zum Ablaufe desjenigen Kalenderjahrs, in das die dreißigste Wiederkehr des Todestags des Dichters fiel, kann grundsätzlich nach dem geltenden Rechte der Dichter bezw. seine Erben wie jeden andern Nachdruck seiner Dichtung auch deren Abdruck als Text in einem Notenhefte verbieten.

Nur eine wichtige Ausnahme erkennt das Gesetz an: Es dürfen nämlich „kleinere Teile einer Dichtung oder Gedichte von geringem Umfange" ohne Genehmigung desjenigen, dem daran das Urheberrecht zusteht, als Texte von Kompositionen abgedruckt werden. Und zwar unter folgenden Voraussetzungen:

1. Die Dichtung muß bereits erschienen und im Druck der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht sein. Es genügt auch, wenn sie nur als Text in Musikalien mit abgedruckt ist; ein Hindernis, bereits von Andern komponierte Texte neu zu komponieren, besteht also nicht.

[1] Das Vorhandensein einer Dekoration kann im Zeitalter der wiedererweckten Shakespearebühne natürlich nicht mehr als das entscheidende Kriterium der bühnenmäßigen Darstellung gelten.

2. Die Dichtung muß „als Text“ zu einer **neuen** Komposition verwendet sein [1]. Es ist also keinesfalls gestattet, eine geschützte Dichtung etwa einem bereits vorhandenen Volkslied zu unterlegen und so zu veröffentlichen. Natürlich ist es ohne Belang, ob die Dichtung für eine oder mehrere, für Solostimmen oder Chor komponiert wird.

3. Die Dichtung darf nur in Verbindung mit der Musik abgedruckt werden. Das schließt allerdings nicht aus, daß sie, wie neuerdings vielfach üblich, der besseren Uebersicht halber auch der Komposition vorangestellt wird. **Ohne** die Musik darf die Dichtung nur in der Form als Konzertprogramm abgedruckt werden und zwar nur für eine Aufführung des Werks zum Zwecke der Abgabe an deren Besucher.

4. Der Name des Dichters und, soweit es sich um Teile einer größeren Dichtung handelt, auch deren Titel, muß in den Musikalien genannt werden.

Es bleibt nun hauptsächlich die Frage offen, was unter dem unbestimmten und nicht ganz glücklich gewählten Begriffe „kleinere Teile einer Dichtung oder Gedichte von geringem Umfange“, zu verstehen sei, den das Gesetz ohne jede nähere Erläuterung läßt. Die Entscheidung, ob der Umfang eines Gedichtes „gering“ ist oder nicht, wird vom subjektiven Standpunkt jedes Beurteilers aus häufig ganz verschieden sein. Die ganz überwiegende Mehrzahl der eigentlich lyrischen Gedichte, die als Liedertexte in Frage kommen, überschreitet den in Frage kommenden Umfang nicht und kann also unbedenklich ohne weiteres als Kompositionstext verwandt werden. Anders steht es dagegen mit Gedichten erzählenden Charakters; ein Blick z. B. in das Balladenheft der „Woche“, dessen Inhalt neuerdings viele Komponisten zur Vertonung angeregt hat, wird zeigen, daß bei der Mehrzahl der Gedichte nicht ohne weiteres zu sagen ist, ob ihr Umfang „gering“ sei oder nicht. In solchen Zweifelsfällen empfiehlt es sich natürlich, bei Zeiten sich der Genehmigung des Verlegers der Dichtung zu versichern.

Eine Aenderung am Gedicht vorzunehmen ist dem Komponisten ohne Genehmigung des Dichters nicht gestattet. Dies wird man auch auf die Ueberschrift des Gedichts ausdehnen müssen. Kürzungen dagegen etwa durch Auslassung von Strophen sind unbedenklich statthaft.

Das Gesetz macht nun noch eine ausdrückliche Ausnahme: Auch soweit nach Vorstehendem die Benutzung von kleineren Gedichten oder Teilen einer Dichtung ohne Genehmigung des Verfassers erlaubt sein würde, ist sie doch unstatthaft, wenn es sich um Dichtungen handelt, die „ihrer Gattung nach zur Komposition bestimmt sind“. Was darunter zu verstehen ist, lehrt ein Blick in das frühere Literargesetz von 1870, worin das gleiche vorgeschrieben wird für „Texte, die ihrem Wesen nach nur für den Zweck der Komposition Bedeutung haben, namentlich Texte zu Opern und Oratorien“. Lediglich mit Rücksicht auf die juristische Undefinierbarkeit der Begriffe Oper und Oratorium, die ja natürlich musikgeschichtlichen Wandlungen unterworfen sind, hat das neue Gesetz die obenerwähnte kürzere Fassung gewählt. Der Sinn bleibt im wesentlichen derselbe. Andere Dichtungsformen als Opern- und Oratorientexte dürften als Texte, die „ihrer Gattung nach zur Komposition bestimmt“ sind, nicht in Frage kommen. Insbesondere fällt ein lyrisches Gedicht, eine Ballade usw. auch dann nicht unter jenen Begriff, wenn etwa ausdrücklich durch einen Vermerk oder in anderer Weise erkennbar gemacht ist, daß der Dichter das Poem zur Vertonung bestimmt hat. Denn unser Schrifttum kennt keine Gattungsunterschiede zwischen lyrischen Gedichten, die zur Vertonung bestimmt sind und solchen, die es nicht sind; der bloße Wille des Dichters, daß sein Gedicht komponiert werden soll, vermag also das Gedicht nicht zu einer besonderen Gattung von Dichtungen zu stempeln. Da Opern- und Oratorientexte übrigens an sich nicht unter den Begriff „Gedichte geringen Umfangs“ fallen, hat jene Vorschrift nur die Bedeutung, daß auch kleinere Teile von solchen Texten nicht zur Komposition freigegeben sind. Im ganzen wohnt jener Vorschrift also keine größere Bedeutung inne.

Da nach vorstehenden Ausführungen die Verwendung eines Dramas zum Operntext ohne Genehmigung des Dichters unter allen Umständen ausgeschlossen ist, die Genehmigung des Dichters wegen der damit verbundenen Schmälerung seiner Aufführungsbezüge aber häufig nicht zu erlangen sein wird, liegt die Frage nahe, ob in solchem Falle der Komponist sich dadurch helfen kann, daß er eine mehr oder weniger umfangreiche Umarbeitung des Dramas vornimmt oder vornehmen läßt. Im allgemeinen ist dies zu verneinen. Denn die Befugnis zur Umarbeitung eines Dichtwerks ist ausschließlich dem Dichter selbst vorbehalten und bildet einen Teil seines eigenen Urheberrechts; wer also ohne Berechtigung die Dichtung eines anderen umarbeitet, macht sich eines Eingriffs in dessen Urheberrecht schuldig. Selbst die Dramatisierung einer fremden Erzählung oder epischen Dichtung zum Zwecke der Herstellung eines Operntextes ist unstatthaft. Nur dann muß eine Bearbeitung für zulässig gelten, wenn damit eine so umfassende neuschöpferische Tätigkeit verbunden ist, daß das Ergebnis den Charakter einer **neuen, individuellen Geistesschöpfung** trägt. Dies wird dann der Fall sein, wenn im wesentlichen bloß die **Idee** der fremden Dichtung benutzt, aber in der Entwicklung, Szenenfolge, Charakteristik der Personen derart selbständig behandelt wird, daß vom literarischen Standpunkt aus der Eindruck einer neuen Schöpfung entsteht. Soweit der Dichter selbst einen historischen oder mythischen Stoff benutzt hat, den er bereits gegeben vorfand, wird man naturgemäß auch dem Bearbeiter weitere Schranken setzen können, als wenn eine vom Dichter selbst erfundene Handlung in Frage steht.

Nach diesen Gesichtspunkten würde man beispielsweise *Gerhäuser-Schillings*' Moloch-Text für eine selbständige Geistesschöpfung ansehen können, die Hebbels Urheberrechte nicht verletzt haben würde, wenn sie vor Ablauf der Schutzfrist für dessen Werke entstanden wäre. Das gleiche würde für die Oper „Mignon“ und zahlreiche andere neueren Opern gelten, deren Texte nur die „Idee“ einer fremden Dichtung verwenden. Als Gegenbeispiel wären Rossinis Tell und Gounods Margarethe zu nennen, die nur eine ganz unselbständige Bearbeitung darstellen; unsere Dichterheroen hätten also mit Fug und Recht, wären jene Werke zu ihren Lebzeiten erschienen, diese Verwendung ihrer Dichtungen verhindern können und wohl gewiß auch verhindert. Eins ist dabei im Interesse der Kunst sicher bedauerlich: je stärker die Abweichung vom Original und je individueller die selbständige Geistesarbeit des Bearbeiters, um so kräftiger wird häufig die Verballhornung und um so geringer der Kunstwert des Produkts sein. Es ist dies wieder einer der zahlreichen Beweise dafür, daß unser Urheberrecht schonungslos die Interessen der Kunst gegen die materiellen Interessen der Autoren zurücksetzt.



[1] Ob eine Verwendung des Gedichts „als Text“ im Sinne des Gesetzes vorliegt, wenn die Dichtung als **Melodram** komponiert ist, ist zweifelhaft und aus dem Wortlaute des Gesetzes, das auf diese Kunstgattung nirgends Rücksicht nimmt, nicht mit Sicherheit zu entnehmen. Ich möchte die Frage aber entschieden bejahen, da der Komponist beim Melodram das Gedicht rhythmisch, dynamisch und agogisch in ganz bestimmter Weise behandelt und der Begleitmusik angleicht, also tatsächlich in bestimmter Weise „vertont“, wobei er nur die Tonhöhe und ihre Hebungen und Senkungen nicht vorschreibt, sondern dem Ermessen des Vortragenden überläßt. Auch beim Melodram wird also das Gedicht in bestimmter Weise musikalisch behandelt, so daß kein Grund bestehen dürfte, eine melodramatische Komposition wesentlich anders zu behandeln als eine eigentliche Vertonung des Gedichts selbst.

Führer durch die Violoncell-Literatur.

Von Dr. HERMANN CRAMER (Berlin).

(Fortsetzung.)

England und Skandinavien (auch Amerikaner).

Andersen, Anton, wirkt in Kopenhagen als berühmter Musikdirigent. Sonate in d moll. Stockholm. 2.50 M.
In drei Sätzen glatte, frische, nicht gerade sehr ursprüngliche, aber ansprechende Musik. (ms.)

Ashton, Algernon, geb. 1859 in Durham, in Deutschland ausgebildet, lebt in London. Sonate in F op. 6. Leipzig, Fritzsch. 6 M.

— Sonate in G op. 75. 8 M.

Bennett, William Sterndale, 1816—1875, stammte aus Sheffield, lebte in London, wo er hochgeehrt war und als Begründer der „englischen Schule" angesehen wurde. Sonate in As op. 32. Leipzig, Kistner. 5.50 M. (m.)

Cossart, Leland A. Sonate in C op. 18. Leipzig, Kistner. 7.50 M.
Die Sonate enthält ein hübsches Scherzo, ist sonst aber nicht sehr wirksam. Es fehlt ihm die Gegensätzlichkeit und Plastik. (s.)

Dayas, William Humphrey, geb. 1864 in New York, zuletzt Lehrer am Musical College in Manchester. Sonate in F op. 12. Leipzig, Kistner. 7.50 M. (ss.)

Grieg, Edvard, 1843—1907, aus Bergen, wo er hauptsächlich lebte. Einer der bedeutendsten nordischen Komponisten. Sonate in a moll op. 36. Leipzig, Peters. 3 M.
Zu den besten Sonaten zählend. Welchem Satze man die Krone zuerkennen soll, ist schwer zu entscheiden. Der Mittelsatz hat neben hohem, edlem Pathos einige Anwandlungen von Schwulst. Im letzten Satze ist die Verwendung der kecken Volksmelodie in rhapsodischem Vortrage mit den dazwischen angeschlagenen Klängen norwegischen Hirtenlebens, Jodeln, Herdengeläut, Schalmei, mit den zarten Echos von den fernen Höhen stellenweise berückend schön, besonders wenn feine Spieler daran gehen. Man muß das „sinnend" spielen, den Tönen förmlich nachlauschen, dann bekommt man am ersten den eigentlichen Klang heraus, der mich immer an die hellen Nächte der Nordlandshöhen erinnert. Ich habe dies Werk einmal von Grieg selber und Meister Klengel gehört, und habe nun den eigenartigen Ton, auf den der letzte Satz gestimmt ist, im Ohre. Er ist eine ganz notwendige Bedingung für die große Wirksamkeit gerade auch dieses Satzes. Man muß sehr verschiedene Farben auf der Palette haben, um, abgesehen von der technischen Schwierigkeit, dem Inhalte der drei, aus dem Vollen des Herzens und der Phantasie geschöpften Sätze gerecht zu werden. (s.)

Matthisson-Hansen, Gotfred, geb. 1832 in Roeskilde, Orgelspieler und Komponist in Kopenhagen. Sonate in F op. 16. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3.90 M.
Ein frisches, spielfreudiges Werk in 3 Sätzen. (ms.)

Harmston, J. W., 1823—1881, aus London, Schüler von Bennett, starb in Lübeck. Sonate in c moll op. 203. Leipzig, Schuberth. 5.25 M.

— Sonate in a moll op. 222. Köln, Tonger. 4.50 M.
Beide Sonaten sind von einfachster Art und anspruchslos in bezug auf das Verständnis bei Spieler und Hörer. Als Uebungsstoff zum Vomblattspielen sehr gut zu gebrauchen. (l.)

Macfarren, George Alexander, 1813—1880, aus London, zuletzt Professor der Musik an der Universität Cambridge. Sonate. London, Novello. 7 M.

Nicholl, H. W. Sonate in A op. 13. Leipzig, Rahter. 4 M.
Dreisätzig. Einem prächtigen, geistreichen Allegro con gran espressione $^3/_2$ in A folgt ein schön ursprüngliches Lento e con maestà in E, und den Schluß macht wieder ein in A gehender Satz Allegro con brio von sehr guter Wirkung. (s.)

Normann, L., 1831—1885, geb. zu Stockholm, gest. ebenda. Schüler Lindblads und des Leipziger Konservatoriums. Kapellmeister und Komponist in Stockholm. Sonate in D op. 28. Leipzig, Kistner. 6.50 M.
Ein viersätziges, nicht sehr erfindungsreiches Werk, dessen Schlußsatz noch am unmittelbarsten wirken dürfte. (ms.)

Onslow, George, 1784—1852, stammt aus Clermont-Ferrand von englischen Eltern, lebte meist in Paris oder in der Normandie, wo er fleißig komponierte. 3 Sonaten in F, c moll, A op. 16. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Je 2.60 M.
Ausgezeichnet gesetzte, gut musikalische Werke in klassischer Form. Freilich mehr nachempfunden als ursprünglich. (ms.)

Parry, Ch. Hubert H., geb. 1848 in London, wo er auch als Komponist lebt. Sonate in A. London, Novello. 8 M.

Sherwood, Percy, geb. 1866, Schüler von Dräseke und jetzt Lehrer am Dresdner Konservatorium. Sonate in D op. 10. Leipzig, Kistner.
Ein gediegen gesetztes Werk in drei Sätzen, einem Allegro moderato, einem hübsche Gegensätze enthaltenden, glücklich erfundenen Adagio ma non troppo und einem tarantellenartigen Presto, das neben frischer Melodik sich durch flüssige Leichtigkeit auszeichnet. In der Auffassung schwere Kost wird einem nicht zugemutet, doch sind sehr gewandte Spieler notwendig. (s.)

Tellefsen, Thomas Dyke Auckland, 1823—1874, Schüler Chopins, geb. zu Drontheim, gest. in Paris, wo er meist lebte. Sonate op. 21. Paris.

Stanford, C. Villiers, geb. 1852 in Dublin, lebt in Cambridge als Universitäts-Musikprofessor, hochangesehen. Sonate in A op. 9. Berlin, Bote & Bock. 6.50 M.
Andante con moto, Allegro moderato. — Allegretto vivace. — Molto adagio, Allegro. Ein ansprechendes, flüssiges Werk voll schöner Gedanken. (ms.)

— Sonate in d moll op. 39. Berlin, Simrock. 8 M.
Dreisätzig. Der Andante-Mittelsatz wird, nachdem einer präludierenden Einleitung kaum das einfach-innige Thema gefolgt ist, immer wieder unterbrochen, zuerst durch ein neckisches Allegretto scherzando $^6/_8$, dann durch ein sich an dieses zurückerinnerndes Prestissimo $^2/_4$, um schließlich durch die präludierenden Takte als Postludium schön abzuschließen. Es wird eine sehr eigene Wirkung hierdurch erzielt. Der letzte Satz bringt eine große Fuge, die das Werk feurig schließt. (s.)

Street. Sonate in G op. 22. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2.60 M.

— Sonate in G op. 75. Berlin, Simrock.

(Fortsetzung folgt.)

Aus denkwürdiger Zeit.[1]

Von HERRMANN STARCKE (Dresden).

Offenbach-Strauß.

Die Uraufführungen berühmter Operetten.

Es ist oft gesagt worden, die Offenbachiaden wären eine der Ursachen des Niederganges der Sitten und des Geschmackes unter dem Zweiten Kaiserreiche gewesen und namentlich hätten sie den Auswurf der obszönen und lasziven Theaterliteratur hervorgerufen, von der die Mehrzahl der Pariser Bühnen in den 60er Jahren und darüber hinaus fast ausschließlich lebte. Mit dieser irrigen Meinung ist *Offenbach* ebenso entschieden unrecht geschehen, wie seiner Muse ein weit über ihre Bedeutung hinausgehender Einfluß zugestanden worden. Nicht die Offenbachiade und das ihr Nahverwandte haben den Verfall veranlaßt, vielmehr war dieser die nur allzu natürliche Folge zeitlicher

[1] Vergl. die Nummern 7 und 13 des 30. Jahrgangs (Erstaufführungen der Afrikanerin und der heiligen Elisabeth).

Anschauungen, der naturgemäße Ausfluß dessen, was der Napoleonische Hof und seine Umgebung als tonangebend für gut befanden. In gleichem Maße wie die Tuileriengesellschaft und mit ihr das gesamte Pariser Leben in Sitten und Geschmack progressiv heruntergeschritten, schossen die Offenbachiaden und ihre Wahlverwandtschaften auf. Als kennzeichnend für diese Wandlung können mit vielem anderen die Tatsachen gelten, daß Napoleon bereits 1858, während des Friedenskongresses in Paris, die Aufführung kleiner Offenbachscher Operetten im Dianasaale der Tuilerien vor den Kongreßmitgliedern befahl, die unter großem vom Oberkämmerer Grafen Bacciochi geleiteten Hofzeremoniell stattfand, und später (1860) eine gleichfalls von ihm befohlene Sonderaufführung von „Orpheus in der Unterwelt" in der Italienischen Oper. Geladen zu dieser Galavorstellung in den Räumen, in denen sonst nur die größten italienischen Meister und ihre ersten Darsteller zu Worte kamen, war mit den Suiten des Kaisers und der Kaiserin das gesamte diplomatische Korps und alles, was damals zu einem vom Kaiserpaare präsidierten Festabend gehörte. Als Anerkennung erhielt Offenbach vom Kaiser mit einer schriftlichen Schmeichelei eine kostbare Bronze. Nicht viel später wurde er Ritter der Ehrenlegion. Mußte Offenbach, damals noch in den Anfängen seines kompositorischen Schaffens, von solchen höchsten und außergewöhnlichen Auszeichnungen ermutigt und als Erwählter sich fühlend, sich nicht zu dem auswachsen, was er später mit seinen großen Operetten geworden ist?

Bis es dahin kam, bis zur Aufführung der „Helena", hatte man ihn, auch nach den Erfolgen des „Orpheus", nicht ernst genommen. Seine ersten Stücke, die er in einem Theaterchen der Champs Elysées, dann in den kleinen Bouffes Parisiennes der Passage Choiseul aufführen ließ, selbst inszenierte und dirigierte, bezeichnete man gar nicht als Musik, sondern als Musiquette, als Musik-Karikatur und — das Wort hat Jules Janin gebraucht — als Damen-Unterröckchen-Muse und Musikzote, der man kaum mehr Beachtung zu schenken für nötig hielt, als etwa einer aufdringlichen Leierkastenmusik. Dann aber, nach und nach, je mehr der allgemeine Geschmack in die Groteske verfiel, gewann Offenbachs Schaffen eine Art kulturhistorische Bedeutung, und namentlich wurde die „Helena" in ihren herben Persiflagen und ihrem kommunen Gehabe ein echtes Spiegelbild des dominierenden Pariser Lebens und Treibens.

Wäre Offenbach ein Gewöhnlicher gewesen, kein in seiner Art ausgesprochen genialisch Begabter, so hätte er nicht vermocht, der Physiognomie seiner Zeit so eklatanten Ausdruck zu geben. Aber er war eben eine Ausnahme, ein Meister in seiner ihm ureigenen Art. Leicht und spielend fließt es ihm von der Feder, alles, selbst der Aufbau der Ensembles und Finale, gleicht einer fesselnden Improvisation, melodisch sprudelnd von Uebermut und Sentimentalität, von Fröhlichkeit und Humor, von Satire, Zynismus und Lüsternheit. Keck, oft frech im Rhythmus (rhythme canaille), unübertrefflich in der Persiflage, konzis im Periodensatze, überträgt sich diese klug disponierte, aus Anmut und Frivolität, aus Grazie und Gemeinheit zusammengesetzte, immer ein durchaus originales Genre behauptende Musik so unmittelbar, daß es genügt, eine dieser merkwürdigen Eingebungen, gleichviel welche, einmal gehört zu haben, um sie so bald nicht wieder los zu werden.

In solchem von allem begünstigten, von Talent, Geist und spekulativer Intelligenz, getragenen Schaffen reiht sich Erfolg an Erfolg, der zunächst mit der „Helena" einen nicht geahnten Höhepunkt erreicht. Als „La belle Helène" in der Uraufführung des Théâtre des Variétés, einer von den Parisern bevorzugten Lustspiel- und Schwankbühne am Boulevard Montmartre, lebendig zu werden begann (Dezember 1864), wurde ihr Erscheinen in der Oeffentlichkeit mit verschwenderischem Pompe vorbereitet. Bereits Mitte November, während täglich ein Pariser Lokalstück „Liberté des Théâtres" gegeben wurde, begannen die Proben. Ich saß damals mit 100 Frcs. Monatsgage (meine Kollegen mit wenigen Ausnahmen bekamen auch nicht mehr) im Orchester der Variétés und hatte somit den „Vorzug", alles auf das gründlichste mitzuerleben. Ganz merkwürdig und durchaus abweichend von unseren deutschen Gepflogenheiten ist die Art dieser in allen Pariser Theatern üblichen Bühnenproben, während deren oft ganze Szenen geändert, gestrichen oder neu geschaffen, Situationseindrücke berücksichtigt und eingefügt werden, Wünsche der Solisten nach wirkungsvollen Auftritten und Abgängen, nach sogen. „Schlagern" Berücksichtigung finden, während deren Effekte und Lichter, wie auf ein unvollendetes Bild, aufgesetzt, die kostümellen und dekorativen Ausstattungen bis in die kleinsten Einzelheiten geprüft werden, alles das bis zur Erschöpfung aller Möglichkeiten des Erfolges. In den einigen zwanzig ganzen Proben, die wir von der „Helena" durchkosteten, keine unter vier bis fünf Stunden, kamen *Offenbach*, die Librettisten *Meilhac*, *Halévy* und der Direktor des Theaters, *Bertrand*, nicht von der Bühne, unermüdlich und unverdrossen in dieser Art der Inszenierung, der sofortigen Verwertung ingeniöser Einfälle, der Mehrung und Vervollkommnung der Wirkungen.

Für die ersten Rollen traten die berühmtesten Operettenkünstler ihrer Zeit ein. Die Helena gab die gefeierte *Hortense Schneider*, die Klytämnestra die *Ugalde*, eine ehemalige Zelebrität der Großen Oper, stimmlich wohl sehr verblüht, darstellerisch aber ausgezeichnet. Den Orest übernahm *Cora Pearl* (eigentlich Coraly Guffroy), die berüchtigtste Kurtisane der 60er Jahre, die ihre zweifelhafte Laufbahn in den Bouffes Parisiennes mit dem Cupido in Offenbachs „Orpheus" begonnen, dann, zur Kirke des Jockeiklubs erhoben, vom höchsten äußerlichen Glanz und Pompe in das tiefste Elend fallen sollte, um endlich in einem Armenbette des Hospitals Hôtel-Dieu zu sterben. Das hier zu erwähnen, wäre allerdings überflüssig, wenn es nicht als sehr typisch für die Zeit und das Genre zu gelten hätte. Vortrefflich der Spieltenor *Dupuis* als Paris, und in der Originalität niemals wieder erreicht die ersten Pariser Komiker *Berthelier*, *Brasseur*, *Pradeau* und *Léonce* als Vertreter des Calchas, Menelaus, Agamemnon und Achilles. Daneben für das Ajax-Paar wie geschaffen die kleinen, dürren, abgelebten Gommeux-Figuren der jugendlichen Komiker *Lasouche* und *Périer*. Als nicht geringe Anziehung, gleichsam zum Ausstattungsteil gehörig, galt wie bisher in den Offenbachiaden auch diesmal das weibliche Chorpersonal. Es waren in dieses ausschließlich Beautés, echte Pariser Typen, gewählt, die, stimmlich meist unbedeutend oder gänzlich ungenügend, nur durch abgefeimte Aeußerlichkeiten zu brillieren hatten. In solcher auf den Gipfel der Sinnlichkeit zugespitzten, auf das Raffinement darstellerischer Kunst berechneten Besetzung und in pompös dekorativer Ausstattung wurden die Pariser vor einem mit künstlerischen und gesellschaftlichen Berühmtheiten voll besetzten Saale mit der „Helena" bekannt gemacht. Die Vorstellung verlief lärmend und rauschend, und öfter, wie in den Auftritten des Paris, der Helena, der Könige, dem Traumduette, von lauten Bravorufen unterbrochen. Es war ein Erfolg, der weit über den des „Orpheus" hinausging. Wenige Tage nach der Premiere hatten die pikantesten Melodien der „Helena" bereits Flügel bekommen. Wie ein Heuschreckenschwarm fielen sie über ganz Paris her, um sich bis zum Erscheinen der nächsten Offenbachiade in aller Ohren festzusetzen.

Unter ähnlich lärmender Aufnahme erschienen zwei Jahre später (Februar 1866) auf derselben Bühne „Blaubart" und im Palais Royal (Oktober 1866) „Pariser Leben". Dann, als Gipfel der Offenbachschen Erfolge, im Ausstellungsjahre 1867, die „Großherzogin von Gerolstein". Mitten in dem riesigen Zufluß der Ausstellungsbesucher aus aller Herren Ländern, während als aparte Anziehungen *Verdis* „Don Carlos" in der Großen Oper, *Thomas'* „Mignon" in der Komischen Oper, *Gounods* „Romeo und Julia" im

Théâtre Lyrique in Szene gingen, trat die „Großherzogin" auf die Tagesordnung, als „Offenbachs künstlerische Gabe zur Weltausstellung", wie Cremieux, der Textdichter des „Orpheus", dem Figaro meldete. In den Hauptrollen sind es wieder die *Schneider* (Großherzogin), *Dupuis* (Fritz) und *Grenier* (Bum), die die Pariser bis zum Enthusiasmus hinreißen.

Bevor es dazu kommt, stellen ein paar Zwischenfälle die erste Vorstellung sehr in Frage. Als die Schneider fix und fertig, die Reitgerte in der Hand, kurz vor ihrem ersten Auftritt, ihr Garderobezimmer verläßt, verbietet ihr der diensttuende kaiserliche Zensor, den Großkordon der Ehrenlegion und den Brillant-Stern des russischen Annen-Ordens zu tragen, mit denen sie sich über ihrem prächtigen, mit mattgoldfarbigem Dolman behängten blauen Brokat-Reitkleide geschmückt hätte. Und Dupuis-Fritz wird das Auftrittslied des zweiten Aktes verboten: „Madame, en 18 jours j'ai terminé la guerre". Das Verbot, die hohen Ordenszeichen in der Parodie zu tragen, erklärte sich leicht, ganz und gar nicht die Streichung des Couplets. Endlich löste die Weisheit des Zensors das Rätsel. Man hatte das Couplet als „politisch" befunden und zum Erstaunen der nichtsahnenden Librettisten ausgetüftelt, daß der Krieg Preußen - Oesterreich 1866, also drei Vierteljahre vor dem Erscheinen der „Großherzogin", auch in 18 Tagen „erledigt" worden war. Nach Ansicht der kaiserlichen Zensur eine nicht zulässige Anspielung, die möglicherweise eine Staatsaffäre nach sich hätte ziehen können. So betroffen wie man anfangs im Theater über diese Erklärung war, so herzlich ist später allgemein darüber gelacht worden. Zunächst aber fiel die Schneider über diese polizeilich angeordnete Kostümveränderung in Weinkrämpfe und schwor bei allen Heiligen, als „Großherzogin" ohne Band und Stern die Bühne nicht zu betreten, und Dupuis erklärte, nach dem ersten Akte nach Hause zu gehen, da ihm mit der Streichung des Schlachten-Couplets der Auftritt im zweiten unmöglich gemacht worden sei. Schließlich wendete sich alles zum Guten. Das Weinen der Diva verwandelte sich in ergebungsvolles Lächeln; sie sang und spielte ohne Band und Stern, und nachdem Offenbach, die Textdichter und der Direktor auf den Zensor lange und unermüdlich eingeredet, verstand sich dieser, das „politische" Couplet zuzulassen unter der Bedingung, daß dem Text die gefährliche Spitze entfalle. Selbstverständlich verpflichtete sich „General Fritz" ohne weiteres, die Schlacht nicht à la Sadowa in achtzehn, sondern bereits in vier Tagen geschlagen zu haben. Er sang demnach: „Madame, en q u a t r e jours" etc. So war der europäische Frieden wieder gesichert und mit ihm der friedliche Verlauf der Premiere.

Die „Großherzogin" brachte Offenbach den größten Erfolg, der von keiner seiner vorhergegangenen und nachfolgenden Operetten erreicht worden ist. Gleich anfangs, als die Großherzogin mit ihrer „Armee" auftrat — diese Armee sonderlich pikant gemacht durch ein mit einigen zwanzig hübschen Pariserinnen besetztes Tambour-Korps und ein in militärisch-phantastische Kostüme gekleidetes „Fliegendes Korps der Großherzoglichen Modistinnen" — brach langanhaltender Beifall aus. Das „Säbellied" mußte zweimal gesungen werden, desgleichen das Trinklied und das vom Zensor angefochtene Couplet Fritzens. Aehnlich zündeten alle anderen Hauptnummern so allgemein, daß die „Großherzogin" sofort auf allen Leierkästen und aller Lippen zu leben begann und der Zudrang so gewaltig zunahm, daß selbst für absurde Preise Billette nur durch Protektion zu erlangen waren. Bis zur Möglichkeit gesteigert wurde schließlich die Sensation dadurch, daß schon in den ersten Wochen der Aufführungen der Kaiser die „Großherzogin" besuchte und einige Tage darauf in Begleitung der Kaiserin wiederkam; mit ihnen Fürst und Fürstin Metternich, der Herzog von Hamilton, Prinz Troubetzkoy, Prinz Murat, Mustapha Pascha u. a. Auch die meisten der fremden Souveräne und viele hervorragende Persönlichkeiten, die zur Ausstellung kamen, wollten und mußten die „Großherzogin" gesehen haben. Zunächst waren es der Prinz von Wales und der Herzog von Edinburg, die sie besuchten. Dann entschloß sich dazu der immer fürchterlich ernste Mr. Thiers, der den Textdichtern erklärte, in seinem Leben noch nie so gelacht zu haben, wie über die Politik des Großherzogl. Gerolsteinschen Hofes. Dann die Könige von Portugal und von Schweden, Großfürst Konstantin und schließlich auch Fürst Bismarck — die Tatsache ist nicht anzuzweifeln — der „Großherzogin" in einem Baignoir (vergitterte, dunkle Parterreloge) die Ehre seines Besuches geschenkt. Am gespanntesten auf die gefeiertste aller Operetten-Fürstinnen mußte aber doch wohl der Kaiser von Rußland gewesen sein, der, auf der Reise nach Paris mit seinem Hofzuge in Köln angekommen, von dort aus seiner Pariser Gesandtschaft telegraphisch wissen ließ, daß er noch am Abende seiner Ankunft die Vorstellung zu sehen wünsche. Die Verlegenheit der Direktion, die hierzu erforderlichen Logen zurückzukaufen, soll nicht gering gewesen sein. Die „Großherzogin" blieb während acht Monaten ununterbrochen auf dem Spielplan und wurde danach nur für kurze Zeit abgesetzt, weil die Darsteller ihre völlige Erschöpfung anmeldeten. Als sie nach dem 250. Male diese kurzen Ferien antrat, stellten die Zeitungen statistisch fest, daß „Helena", „Blaubart", „Pariser Leben" und „Großherzogin" in den Jahren 1864 bis Ende 1867 in Paris allein die Totaleinnahme von 2 555 380 Frcs. erzielt hatten.



HUGO WOLF-BÜSTE.
Von Victor Seifert in Wien. (Text siehe Seite 237.)

Dem ungezügelten Enthusiasmus der zahllosen Offenbachianer gegenüber, und zu diesen zählte ganz Paris, standen als die entschiedensten und unversöhnlichsten

Gegner *Jules Janin* und *Hector Berlioz.* Janin belegte die Offenbachsche Musik mit einem unübersetzbaren Ausdrucke und Berlioz schrieb in den Debats: Die Offenbachsche Muse mache auf ihn dieselbe Wirkung wie der Genuß von Sennesblättern. Offenbach wäre für ihn einer mit dem bösen Blick, ein Jettatore, der, schon von weitem gesehen, in ihm einen choleraartigen Zustand hervorrufe. Offenbach bezeichnete dagegen Berlioz nie anders, als den Musik-Alchimisten aus Côte St. André (Berlioz' Geburtsort) und entgegnete u. a.: Wenn es sich bewahrheitet, daß das Kaiserl. Konservatorium eine Spezialklasse für Berliozométrie errichtet, in der unter dem Ausschlusse allen und jeden melodischen Bestandes lediglich das Winkelmaß absurder Harmonien gelehrt werden soll, dann ist Herr Berlioz nach Verdienst gewürdigt. Er mag meine Musik nach Belieben verreißen, die seine wird dadurch nicht genießbarer. Daß derartige Für und Wider nur Reklame für Offenbach werden mußten, ist selbstverständlich. Gegen solche und ähnliche vernichtenden Kritiken einiger Großen erhoben sich ungezählte kritische Stimmen zum höchsten Lobe Offenbachs, und das gerade nicht lange nachdem *Richard Wagner* und sein „Tannhäuser" das gräßliche Fiasko in Paris gemacht hatten, in jener Zeit, in der *Auber* vom „Tannhäuser" sagte: „Scheußlich, wenn das Musik sein soll", und *Gounod:* „Interessant diese Wagnersche Musik als grammatikalische Kuriosität."

Gleichviel. Sind Offenbachs Melodien mitunter auch trivial und pöbelhaft, war er der musikalische Dolmetsch eines verkommenen und niedrigen Geschmacks, spekulierte er im Geiste der Zeit, so war er doch ein Meister seiner Art und der Schöpfer eines Genres, man darf sagen, einer Kunst, in der bisher ihm keiner den Rang streitig machen konnte. In den besten seiner melodischen Erfindungen, seinen oft geistsprühenden Rhythmen, ist er von seinesgleichen unerreicht geblieben.

Er starb, während in der Komischen Oper sein letztes Werk, „Hoffmanns Erzählungen", zur Uraufführung vorbereitet wurde. Um die Proben selbst zu überwachen, ließ er sich trotz unerträglichen gichtischen Leiden und bereits völlig entkräftigt ins Theater tragen. Was er speziell den Parisern galt, ließ der 7. Oktober 1880, der Tag seines Begräbnisses, erkennen. Zu Zehntausenden waren die Menschen auf den Beinen, und die Zugangsstraßen zur Madelainenkirche, der Stätte der kirchlichen Feier, waren derart mit Menschenmassen angefüllt, daß die berittene Munizipalgarde zur Aufrechterhaltung des Verkehrs aufgeboten werden mußte. Den von kostbarsten Blumengebinden völlig überdeckten Leichenwagen begleiteten zu beiden Seiten: *Victorien Sardou*, die Direktoren der Großen Oper, *Halanzier* und *Perrin*, die Direktoren der Bouffes, der Variétés, des Palais Royal, *Maquet, Ambroise Thomas*, *Camille Doucet*, *Joncière*, *Najac* und andere. Das Pie Jesu, das Dies irae und das Agnus der Totenmesse, letzteres aus Motiven aus „Hoffmanns Erzählungen" zusammengestellt, sangen die gefeiertsten Künstler der Großen Oper, *Faure* und *Talazac* und während des Offertoriums der Priester erklang von der Orgel herab, von *Saint-Saëns* gespielt, das Liebeslied aus „Fortunio". Am Grabe sollte Sardou sprechen. Aber von Rührung übermannt, mußte er zurücktreten. Für ihn sprach *Villemessant,* der Chef des Figaro. Er gipfelte seinen Nachruf ungefähr in den Worten: Der Name Offenbach steht gesichert in der Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts. Die Nachwelt wird feststellen, was von seinen 102 Orchesterpartituren von bleibendem Wert sein kann. Zurzeit gibt es kein Fleckchen des kultivierten Erdballes, wo Offenbachs Melodien nicht hingedrungen wären. Wie die Meinungen aber auch ausfallen mögen, etwas wird und muß bleiben. Und wenn dies auch nur eins seiner Werke sein sollte, so wird es bezeugen: Er war ein Meister! — Dagegen mag mancher Widerspruch erheben. Ganz zu verwerfen ist das Urteil nicht.

* * *

Ein halbes Fiasko, das ein größter Erfolg wird.

Auf Offenbach gleichsam okuliert und als Edelreis aus ihm herausgewachsen als Operetten-Komponist ist *Johann Strauß.* Unmittelbares Vorbild ist Offenbach ihm allerdings nur in Form und Genre, nicht im Geist und Inhalt der Sache gewesen. Aber Anreger. Ohne die Offenbachsche Operette keine Straußsche, keine „Fledermaus". Für seinen wirklichen Ruhm hätte der Wiener Meister den Halbfranzosen Offenbach, den Musik-Illustrator des Pariser Lebens aus dem Zweiten Kaiserreiche, nicht nötig gehabt. Längst war Strauß' Prestige gesichert in der bestrickenden Grazie, in der Eigenart seiner Tänze, vor allem in seinen das Wesen des echt Wienerischen verkörpernden, über die ganze Welt tönenden Walzern. Längst bevor er Operetten schrieb, galt er uns in der Vornehmheit, im Ernst seines Schaffens, als ein Erwählter, als ein ganzer Künstler von ausgesprochenster Individualität, als einer, der als Mensch wie als Komponist mit Offenbach nicht in Vergleich zu bringen ist. Aber unverkennbar ist es Offenbach gewesen, der, nicht zuletzt durch persönliche Ermutigungen, die Veranlassung gegeben, daß Strauß zur Bühne ging, um von dort aus in einer neuen Art des Ruhmes zu glänzen und, soweit der deutsche Geschmack in Frage kommt, Offenbach schließlich zu entthronen.

Die ersten dieser Versuche auf neuem Gebiete fielen nicht besonders glücklich aus. Die „Lustigen Weiber von Wien", den Erstling seiner Operetten, die tragende Rolle für die Gallmeyer geschrieben, fand man so schwach und gebrechlich in allem, daß er gar nicht zur Aufführung kam. Dann erschien „Indigo", ein Werkchen, das, in manchem graziös und liebenswürdig, an seinem völlig verunglückten Textbuche zugrunde gehen mußte. Nach diesem endlich der erste Erfolg mit „Karneval in Rom", der nobelsten, an das Genre der lyrischen Oper heranreichenden Straußschen Operette und dann — in der kurzen Zeit von sechs Wochen geschrieben — die „Fledermaus", die Strauß' Meisterstück wurde und es geblieben ist. — Es kann nicht Absicht noch Aufgabe sein, hier auf Strauß' Bedeutung und Schaffen näher einzugehen, ihn biographisch zu behandeln. Nur einige Erinnerungen an die Uraufführung seiner „Fledermaus" will ich niederschreiben, nicht zuletzt interessant, als sich mit ihr die alte Erfahrung wieder bewährte, daß ein gutes, selbst ausgezeichnetes Bühnenwerk — auch in mustergültiger Aufführung dargeboten — nicht immer die Garantien eines sofortigen Erfolges in sich trägt. Denn auch die „Fledermaus" rief, trotz allen zündenden Elements, das sie in sich hatte, anfangs kaum mehr als einen Achtungserfolg hervor und keineswegs gab sie Anlaß, ihr ein günstiges Prognostikon zu stellen.

Matt, fast eindruckslos verlief die Generalprobe. Vor allem deshalb, weil fast ausnahmslos sämtliche Darsteller, auch Strauß selbst und der Direktor des Wiedener Theaters, der „alte *Steiner*", wie man ihn nannte, kein volles Vertrauen zu dem Werke hatten. Eine Operette ohne die bis dahin üblichen phantastischen Kostüme — „Pariser Leben" kann hier nicht in Frage kommen — ohne geschlitzte Gewänder und Trikots, im Frack und Ballrobe von modernen Menschen im Bilde der Gegenwart gespielt, war ebenso neu und gewagt, wie dem in voller Gunst stehenden Operettengehabe widersprechend.

Diese und andere Bedenken, die Noblesse der Faktur, der gänzliche Mangel an den in der Offenbachschen Operette nie fehlenden rhythmischen Harlekinaden, das Ausschalten der kommunen Gestik u. dergl. mehr, machten sich immer lebhafter geltend und wurden schließlich zu Gespenstern. Nichtsdestoweniger war nichts unberücksichtigt geblieben, die Aufführung so glanzvoll wie möglich zu gestalten. Eine bessere Rosalinde wie die *Geistinger*, Mondaine und Soubrette in einer Person, hätte keine deutsche Bühne aufbringen können. Auch keinen stimmlich begabteren, darstellerisch vortrefflicheren Eisenstein, als er von *Szika* gegeben wurde. Ausgezeichnet die Adele der schlanken,

graziösen Koloratursängerin von der Wiener Komischen Oper, *Charles-Hirsch*, und reizend blasiert in der Karikatur des Orlofsky die elegante *Nittinger*. *Friese* sen. (Frank), *Rüdinger* (Alfred), *Lebrecht* (Falke), *Schreiber* (Frosch) bewährten sich sämtlich als Künstler ersten Ranges. Die szenische Ausgestaltung natürlich glänzend, der zweite Akt prachtvoll, reich und verschwenderisch. Und dennoch! Nichts wollte in der Generalprobe wirklich zünden, nicht einmal das Finale des zweiten Aktes. Noch schwächeren Eindruck hinterließ der dritte Akt, und, ganz merkwürdig, keinem von denen, die zur Aufführung etwas zu sagen hatten, *Genée* ausgenommen, gefiel die melodramatische Pantomime des vom Balle heimkehrenden Gefängnisdirektors, eigentlich das Prachtstück des Schlußaktes. Als Friese, nach vollendeter Durchführung dieser Szenen, auf dem Stuhle eingeschlafen war, hörte man eine Stimme aus der Kulisse: „Gut' Nacht! Leg'n wir uns auch nieder!" Der Ausruf kam scheinbar allen vom Herzen, und es wurde beschlossen, auch Strauß war damit einverstanden, die Pantomime zu streichen. Nur auf energischen Protest Genées entging die reizende Spielszene ihrem Schicksal. — Als die Generalprobe zu Ende war, meinte der alte Steiner: „Was nun?" Er wollte damit sagen, was dann, wenn die „Fledermaus" durchfällt? Woher schnell eine andere neue Anziehung nehmen?

Unter kaum bemerkenswerteren Eindrücken, wie die Generalproben, vollzog sich am 5. April 1874 die Premiere. Ganz Wien war anwesend, die Erwartung aufs höchste gespannt. Als Strauß im Orchester erschien, begrüßte ihn langanhaltender, rauschender Beifall. Nervös, förmlich fiebernd, dirigierte er nur die Ouvertüre und überließ, nachdem er enthusiastisch gefeiert worden war, den Taktstock Kapellmeister *Müller* jun. Wohl fehlte es nicht an lauten, lärmenden Anerkennungen, aber als nach zahlreichen Hervorrufen des Komponisten und der Darsteller der Vorhang zum letztenmal fiel, hatte man das Gefühl eines wirklichen Erfolges nicht. Die Anteilnahme schwächte sich dann auch Abend für Abend derartig ab, daß die „Fledermaus" schon nach der 16. Vorstellung abgesetzt werden mußte. Auch die Kritiken fielen zum Teil nicht zugunsten des Werkes aus. *Hanslick* nannte es ein „Potpourri von Polka- und Walzermotiven". So sank sehr bald das allgemeine Interesse bis auf den Gefrierpunkt herab, und müde und matt flatterte die „Fledermaus" aus dem blendenden Bühnenlichte hinab in das Dunkel des Theaterarchivs. Hier ruhte sie scheinbar für immer. Erst nachdem sie in Berlin den glänzendsten künstlerischen und materiellen Erfolg gefunden, wurde sie in Wien wieder aufgenommen. Zunächst auch nur mit mäßigem Glück. Denn zweiundeinhalb Jahre mußten vergehen, vom April 1874 bis Oktober 1876, um sie in Wien die 100. Vorstellung erleben zu lassen. Dann allerdings kam sie im Sturme zur vollsten Geltung und über die ganze Welt spannte sie ihre Flügel.

Offenbach war überholt und keiner seiner Operetten ist es gelungen, dem kühnen Fluge dieser „Fledermaus" zu folgen. Zweifellos: Offenbach hatte die Operette geschaffen. Aus der Niedrigkeit ihrer Geburt emporgehoben und geadelt hat sie Johann Strauß.

Interessante Neuerungen im Klavierbau.

II. Ein neuer Bach-Flügel.

IN unseren Museen stehen wohlbehütet, mit dem üblichen „Noli me tangere-Plakat" behaftet, zahlreich alte Musikinstrumente. Zeugen verklungener Schönheit sind sie in ihrer stummen Schlichtheit oder ihrer kunstvoll geschmückten Außenseite und können so nur unsere Schaulust befriedigen oder besten Falles uns zur Versenkung in Raumstimmungen vergangener Kunstepochen anregen. Doch der Geist dieser Zeiten lebt noch klingend unter uns. Die Werke der Meister, die mit Hilfe dieser Instrumente die tönende Welt ihres Empfindens zum Ausdruck brachten, sind auch uns noch eine voll strömende Quelle erhebenden Genusses. Nur erhalten sie, mit den Klangwerkzeugen unserer Zeit wiedergegeben, oft etwas Fremdes. Ein Lied von Bach oder einer der zart gewobenen Filigransätze aus seinen Suiten und Partiten mit unserem klangmächtigen Klavier wiedergegeben, erscheint dann wie ein kleiner keusch duftender Veilchenstrauß in einer übergroßen, goldprotzigen Vase. Es wäre also eine Forderung idealer Musikpflege, überlieferte Meisterwerke nur mit den Originalinstrumenten der betreffenden Zeit wieder zu tönendem Leben zu erwecken und so das Klangbild, das dem Meister vorschwebte, rein zu erhalten. Zwei schwerwiegende Gründe stehen dem entgegen. Nicht für alle ihre Werke konnten die älteren Meister in dem ihnen zur Verfügung stehenden Instrumenten vollkommen ausreichende und entsprechende Ausdrucksmittel erblicken. Sie erträumten gewiß oft größeren klanglichen Reichtum, den erst die höher entwickelte Technik des Instrumentenbaues bieten konnte. So würde das Klangbild, das wir mit unseren heutigen Instrumenten zu geben vermögen, in vielen Fällen erst dem entsprechen, was in der Seele des Schaffenden erklungen ist. Bei anderen Werken ist aber das klangliche Empfinden ganz mit den gegebenen Ausdrucksmöglichkeiten der damals vorhandenen Instrumente verschmolzen und eine Verpflanzung solcher Musik auf ein ganz anders geartetes, wenn auch technisch höher entwickeltes Tonwerkzeug müßte ihr das Beste, die innere Eigenart und Echtheit, rauben. Der zweite Grund, der gegen die Anwendung der alten Originalinstrumente zur Wiedergabe alter Meisterwerke spricht, liegt bei den Tasteninstrumenten in der Brüchigkeit und Vergänglichkeit des Materials. Diese Instrumente sind, im Gegensatz zu den Streichinstrumenten, der Altersschwäche und dem klanglichen Tode unterworfen, auch wenn ihre ganze Konstruktion noch intakt ist. Die Empfindlichkeit ihres Mechanismus begrenzt ihre Lebensdauer. Die neuen Bestrebungen zur Wiedergabe klassischer Meisterwerke in der klanglichen Originalgestalt haben aber nun zu Rekonstruktionen eigenartiger, bewährter Instrumentenformen älterer Zeit und ihrer eigentümlichen, im Fortschritt des Instrumentenbaues verwischten und verloren gegangenen Klangmöglichkeiten geführt. Es ist ein hoch anzuerkennendes Verdienst denkender und geschickter Instrumentenbauer, die charakteristischen Klänge solcher Tonwerkzeuge durch getreue und mit allen Sicherungen neuer technischer Errungenschaften versehene Nachbildungen in unsere nach Vielseitigkeit der Ausdrucksmöglichkeiten und nach Echtheit der musikalischen Ueberlieferung strebende Zeit herübergerettet zu haben. Mit fortschreitender Differenzierung der Klangbilder, wie sie in der neueren Instrumentalmusik angestrebt wird und wie sie in einem hohen Schwung der Entwicklung auch schon erreicht ist, wird auch der Klangreiz dieser rekonstruierten Instrumente wieder von reproduzierenden und schaffenden Künstlern in den bedeutend erweiterten Kreis von musikalischen Ausdrucksmitteln aufgenommen werden. Das Verlangen nach stilgemäßer Echtheit des Klanges wird manchen Dirigenten von klassischen Oratorien, manchen Leiter von Kammermusiken veranlassen, dem Tonkörper seiner Aufführungen ein solches Instrument einzufügen. Die Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin besitzt einen Bach-Flügel, vermutlich ein Meisterstück Gottfried Silbermanns, das Ph. Emanuel Bach fast 50 Jahre im Besitz hatte und das also aus dem väterlichen Hause stammte. Schlimme Schicksale sind diesem kostbaren Instrumente beschieden gewesen. Bei der Reparatur eines Oberlichtes im Kgl. Museum fiel der ausführende Arbeiter mit seinem schweren Arbeitsgerät in den gerade unter ihm stehenden geöffneten Bach-Flügel, der vollständig zusammenbrach und nun, nach seiner Wiederherstellung, Invalide im Klang, in der



Professor S. de Lange (Stuttgart) am Original-Bach-Flügel aus der Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente in Berlin.

Mechanik und in der Erhaltung der Stimmung geblieben ist. Nach diesem Modell hat der Kgl. Hofpianofortefabrikant Kommerzienrat Carl A. Pfeiffer in Stuttgart zunächst für das Münchner Museum und dann auch für das Stuttgarter Kgl. Landesgewerbemuseum einen neuen Bach-Flügel gebaut. Beide Flügel, die durchaus nicht nur dazu bestimmt sind, in den Museen mit geschlossenem Deckel zu stehen und dem ehrfürchtigen Beschauer durch ihr Aeußeres Bilder von alten, großen Zeiten und Meistern zu erwecken, haben ihre Verwendbarkeit für die lebendige Musikpflege bei einer Vorführung durch Prof. S. de Lange im Stuttgarter Museum und bei einer intimen Konzertveranstaltung von Prof. Lang gelegentlich der letzten Tonkünstlerversammlung in Stuttgart glänzend erwiesen[1].

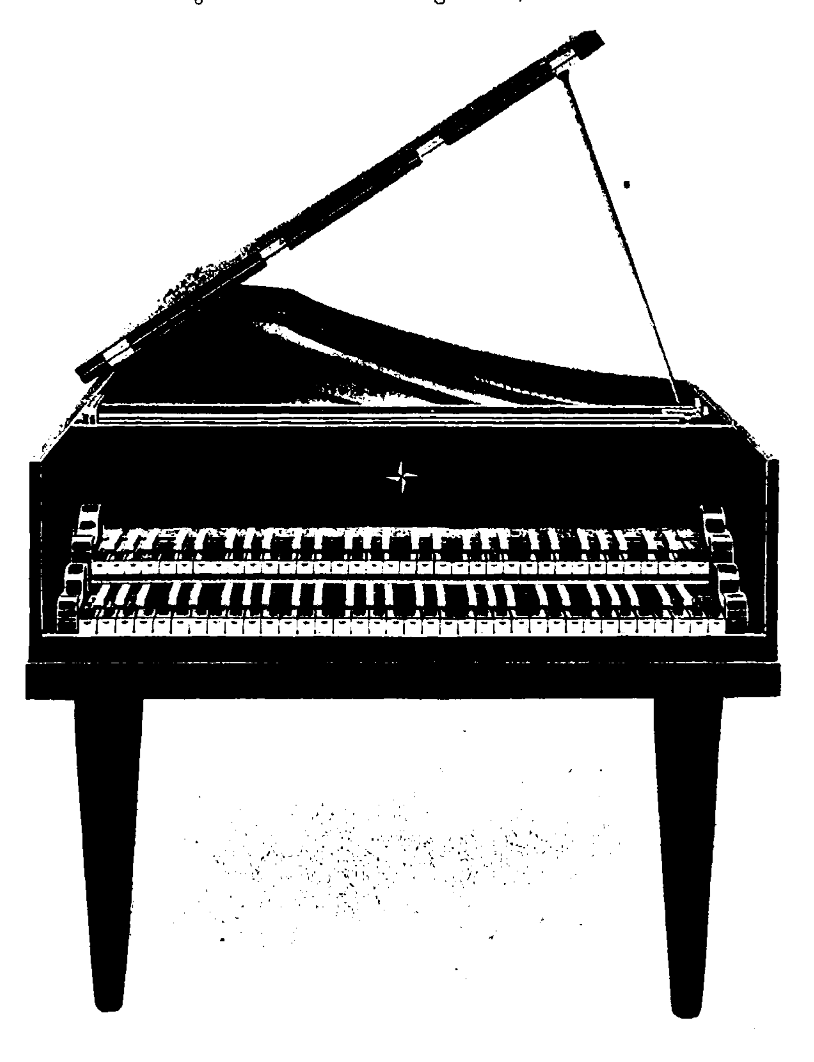
Die Nachbildung zeigt nicht nur die getreueste und geschickteste Rekonstruktion der außerordentlich zarten und kunstvollen Kielmechanik, sondern sie stellt auch den ursprünglichen, von unserem modernen Klavierton ganz abweichenden Klangcharakter wieder her, den das Originalinstrument nur noch sehr getrübt durch das Alter des Materials besitzt. Die Kielmechanik, bei der die Töne nicht durch Anschlag, sondern durch Anreißen der Saiten erzeugt werden, gestattet keine Nuancierung des Klanges durch Wechsel der Anschlagsarten auf den Tasten. Diesem Mangel begegneten die alten Klaviermeister durch sinnreiche Einfügung von Oktavenkombinationen nach Art der 4-, 8- und 16füßigen Orgelregister, von Koppelzügen für die beiden Manuale und eines sogen. Lautenzuges, einer Abdämpfung der 8füßigen Saitenchöre. Das Anreißen der Saiten an verschiedenen akustischen Knotenpunkten, das sich aus der Anordnung der zwei Manuale ergibt, ermöglicht außerdem einzelne Stimmen, oder Stimmgruppen klanglich auseinanderzuhalten, was für die Wiedergabe Bachscher Polyphonie von besonderem Wert ist und was diesem Instrumente für die Darstellung solch feiner Stimmgewebe ein Uebergewicht über unser klangprächtiges modernes Klavier gibt. Der feine, intime Klang, der aber trotzdem eine merkwürdige und überraschende Tragkraft und Fülle besitzt, kommt besonders in der Verschmelzung mit der menschlichen Stimme zu reizvollster Erscheinung. Der schlichte, innige Ausdruck Bachscher Gesänge erhält in dieser mitsingenden und weich umhüllenden instrumentalen Stimme den rechten Duft und die zarte, milde Farbe, die der Meister selbst an seinem Instrumente den Blüten seines Geistes mitgab.

Oskar Schröter.

[1] Wie wir hören, hat die Firma Carl A. Pfeiffer, Hofpianofortefabrik in Stuttgart, die weitere Fabrikation von Kielflügeln und Clavichords in Aussicht genommen und wird zu näherer Auskunft gern bereit sein.

Musikbrief aus Köln.

VON den letztsommerlichen Festspielopern fügte unsere Bühne ihrem Spielplan mit gutem Erfolge „Der Widerspenstigen Zähmung" ein, wofür wir in *Sophie Wolff* (Katharina), Frau *Dux* (Bianka), *Liszewsky* (Petrucchio) und *Winckelshoff* (Lucentio) treffliche Kräfte besitzen. Auch *Puccinis* „Bohême" gehört zum eisernen Bestand unseres Repertoires als eine ganz vorzügliche Vorstellung mit den Damen *Dux*, *Fink* und den Herren *Winckelshoff* und *v. Scheidt*. Mit wirklichen Novitäten verwöhnt uns unsere Oper ja seit Jahren nicht mehr, trotz des großen künstlerischen Aufschwungs, den sie unter *Otto Lohse* genommen. Dafür bietet sie uns freilich ältere, gute Opern in Hülle und Fülle und zum Teil in sehr rühmenswerter, nicht selten vollendeter Vorführung, während sie das Wagnersche Musikdrama, „Tristan" und den „Ring", mit einer Begeisterung und einem Können aller Beteiligten pflegt, daß fast jede Aufführung Festspielreife besitzt. Frau *Guszalewicz*, die eben wieder Triumphe in Madrid feierte, als Isolde und Brünnhilde, *Rémond*, der ausgezeichnete Wagner-Sänger, wobei man auf die Silben „Sänger" freilich nicht zu viel Nachdruck legen darf, der mit wundervoller Stimme ausgestattete Amerikaner *Parker* (als Nachfolger Whitehills), *Liszewsky* sind da die besten, und die Damen *Müller*, *Rohr* und *Widhalm* sehr gute Stützen des Ensembles. Von wirklichen Novitäten wurde uns bisher nur die deutsche Uraufführung des „Alten Aar" von *Raoul Gunsbourg* aus Monte Carlo geboten, der noch andere welsche



Kopie des Bach-Flügels (offen) von Carl A. Pfeiffer, Stuttgart.

Neuheiten von *Manén*, *Le Born* usw. folgen sollen. Unsere Opernleitung ist, soweit Novitäten überhaupt in Frage kommen, nun mal dem Auslande überaus freundlich gesinnt. In dem erwähnten Einakter wird geschildert, wie ein mächtiger Tartarenhäuptling seine Lieblingssklavin, an der sein Leben sich verjüngt, dem Sohne abtreten soll, dem er einen Wunsch freigegeben hat. Dem Alten bricht das Herz darob, und als der Sohn sieht, was die Sklavin dem Vater ist, und daß sie ihn doch nie wird lieben können, verlangt er, daß der Vater sie töte, damit sie keinem gehöre. Der Vater stürzt sie vom Fels ins Meer, sucht aber kurz darauf ebenfalls den Tod in den Fluten. Die Musik Gunsbourgs ist zweifellos theatralisch sehr wirksam, die Instrumentation, die nur zum Teil von ihm, im übrigen von Kapellmeister *Jéhin* in Monte Carlo herrührt, war stellenweise geradezu raffinierte Kunst, die hiesige Aufführung, die zunächst *Lohse*, dann Dr. *Praetorius* (der sie auch vorbereitet hatte) leitete, vorzüglich. Der Premiere wohnten außer dem Autor zahlreiche französische und italienische Kritiker bei. Der Eindruck war ausgezeichnet und das Publikum zeigte sich hoch befriedigt.

Mit sehr gutem Erfolg wurde auch *Bungerts* „Odysseus' Heimkehr" ins Repertoire aufgenommen. Das Werk enthält, wie bekannt, ansprechende, wenn auch nicht bedeutende oder eigentliches Theaterblut verratende Musik; die Dichtung, von der zwar manche Freunde des Homer nicht immer entzückt sein werden, bringt farbenprächtige Szenen. Kein Wunder denn, daß eine glänzend ausgestattete und musikalisch vortreffliche Aufführung dem großen Publikum, das nach so vielen anstrengenden Theaterabenden hier gerne auch mal etwas bequemer genießt, sehr wohl gefiel und gefällt. *Gärtner* ist der Dirigent. An interessanten Gastspielen hat es nicht gefehlt: *Ellen Gulbranson*, *Edythe Walker*, *van Rooy* und *Karl Mayer* (Berlin) sind besonders zu nennen.

In den *Gürzenich-Konzerten*, die unter *Steinbach* natürlich ihr altes künstlerisches Niveau behaupten, gab es als erste Neuheit *Kochs* Oratorium „Die Sündflut". Der ausgezeichnete Berliner Tonsetzer hat damit nicht ganz erreicht, was er in seinem Oratorium „Von den Tageszeiten" der musikalischen Welt bescherte. Er bietet wieder meisterlichen Chorsatz, aber bei geringerer Inspiration, auch ist unter den Soli, die vorwiegend melodisch behandelt sind, manch Süßes, und Monotones. Die Textunterlage deutet auf die große universelle Bildung Kochs hin, der nicht nur aus dem alten Testament sondern auch aus babylonischen und assyrischen Legenden geschöpft hat. Eine von seiten des Chors und des Orchesters ganz vorzügliche Aufführung verhalf dem anwesenden Komponisten zu einem guten Erfolg. Von den Solisten ist besonders *Heinemann* (Berlin) zu erwähnen. Ebenfalls eine Uraufführung war die Wiedergabe des „Mysteriums" für Kinderchor, Soli und Orchester „Die Kinder zu Bethlehem" von *Pierné*, dem Verfasser des Kinderkreuzzugs. Der Text ist etwas reichlich naiv, aber die sehr stimmungsvolle Musik, auf der ein eigener mystischer Schimmer ruht, läßt das weniger zur Empfindung kommen. Pierné hat es auch hier wieder verstanden, den keuschen, naiven Klangreiz der Kinderstimme einer frommen Legende mit großem Geschick dienstbar zu machen, und wenn im ganzen auch etwas viel Weihrauch in der Musik steckt — viel mystisch Angehauchtes —, dem Werk ist doch eine fesselnde Wirkung nicht abzusprechen, besonders dann nicht, wenn es so musterhaft aufgeführt wird, wie es hier unter Steinbach geschah, mit einem glänzend geschulten Chor von mehr als dreihundert Kindern. Kleinere Novitäten waren *Bantocks* reizende Ouvertüre zu „The Pierrot of the Minute" und *Scheinpflugs* amüsante Lustspiel-Ouvertüre. Von Instrumentalsolisten feierten Triumphe *Busoni* und *Backhaus*. Zu ganz besonderer Höhe erhob sich das siebente Gürzenich-Konzert, das zwei Kantaten und das Brandenburgsche Konzert in G dur von Bach (von 72 Streichern mit höchster Virtuosität gespielt) brachte, sowie die Neunte Symphonie in einer wahrhaft idealen Aufführung, mit den Damen *Noordevier* und *Philippi* und den Herren *Senius* und *Denys* als wirklich auserlesenem Soloquartett. **Karl Wolff.**

Römischer Brief.

Seit dem Tage, an dem die wohlgelungene Oper „I Pagliacci" bekannt wurde, hatte der Name *Leoncavallo* sich großer Popularität zu erfreuen, und gläubig schaute das Publikum zu ihm auf. Man erhoffte das „Meisterwerk" in den „Medici", in „Chatterton", in der „Bohème", in „Zaza", im „Roland von Berlin", man hoffte auch wieder — o unermüdliche Zuversicht der Gläubigen —, als sein neuestes Werk „Maja" angekündigt ward. Aber ach — dies Werk, das vor kurzem seine Erstaufführung hier erlebte, bedeutet eine der schlimmsten Enttäuschungen, die im Theaterleben vorkommen können. Die Handlung spielt sich in der Provence ab, und Leoncavallo hat Lokalgesänge in reichem Maße verwandt. Trotzdem ist es ihm nicht gelungen, dem Ganzen charakteristische Färbung zu geben, er hat nur rührselige, sentimentale Romanzen, Duette von schlechtestem Geschmack und ganz unoriginelle Tänze komponiert. Dazu ist das Libretto von solch schwacher Mache, daß man sich wirklich fragen muß, wie jemand Lust haben kann, solche Albernheiten in Musik zu setzen. Einstudiert war das Werk von Leoncavallos Rivalen *Pietro Mascagni*, der, seitdem er den Posten eines „Generaldirektors" bekleidet, noch keinen Erfolg zu verzeichnen hatte. Tatsache ist, daß er gerade für die Einstudierung der „Maja" bedeutend mehr Sorgfalt verwandte, als sie das Werk verdient, aber das ist auch das einzige Lob, das man ihm spenden kann. Dem „Tristan", dessen poetische Feinheiten dem Autor der „Cavalleria" noch nicht offenbar geworden sind, tat er viel Böses an. Es haperte überall — hier gab es Temposchleppung, dort Uebereilung, das Ganze war eine ganz unausgeglichene Darbietung, die auch durch nichts von den Hauptdarstellern *Rousselière* (Tristan) und *Kaschowska* (Isolde) gemildert wurde. Die unvergleichliche Liebesszene des zweiten Aktes ging eindruckslos an uns vorüber. — Wenn Mascagni mit Wagners Tragödie schon nichts anzufangen wußte, so ist es doch recht verwunderlich, daß ihm auch die italienischen Opern nicht gelangen. Er scheint die Vorbereitungen für diese („Bohème" von Puccini und „Mefistofele von Boito) recht nachlässig betrieben zu haben.

Kehren wir zu Leoncavallo zurück. Wenige Tage, nachdem die unglückliche „Maja" das Rampenlicht erblickt, wurde uns (wie schon kurz berichtet. Red.) im „Teatro Nazionale" ein weiteres Kind Leoncavalloscher Muse vorgeführt, die neue Operette „Malbruck". Statt Operette wäre das Werk eher komische Oper zu benennen, und wenn es auch nicht besonders geistreich ist, so ist es wenigstens nicht trivial, und die Leute amüsieren sich dabei — das ist heutigen Tages schon etwas. Das Libretto, das eine Novelle des Boccaccio zur Unterlage hat, führt uns um einige Jahrhunderte zurück; aber der Stoff ist heute wie damals derselbe und behandelt die Erlebnisse des hintergangenen Gatten mit all ihren bekannten komischen Situationen. Die Aufnahme, die das Publikum dem Werk bereitete, war gut, denn mit Geschick hat der Komponist die üblichen Wendungen der französischen Operettenmelodik vermieden und einige neue Gedanken hineingebracht. Nun wird die Zukunft lehren, ob Maestro Leoncavallo sich noch ferner zum Opernkomponisten berufen fühlt, oder ob er sich dem leichteren Genre der Operette zuwenden wird. — Wieder bereitet das Teatro Costanzi eine Novität vor: „Don Carlos" von Verdi. „Wie, ein Verdi eine Novität?" fragt man allerdings; denn dies Werk, das seit mehr denn 30 Jahren nicht mehr aufgeführt wurde, bedeutet für uns eine Novität, auf die man mit Interesse wartet.

Wir sind zurzeit hier in Rom auf dem Höhepunkt des musikalischen Lebens; auch die Konzerte mehren sich und sind fast zu zahlreich. — Zwei interessante Abende bereitete uns die „Società Internazionale per la Musica da Camera". In dem Beethoven-Konzert interessierte sehr die selten gespielte und hier ganz unbekannte Sonate in D dur für Cello und Klavier (die Lieblingssonate Hans v. Bülows) mit dem tief angelegten Adagio und der kapriziösen und merkwürdig verschlungenen Fuge, die man unbedingt öfter hören muß, um sie zu schätzen. Die Ausführung, die in Händen des Cellisten *Eugenio Albini* und der Pianistin *Elena Braude* lag, trug das Ihrige zu dem schönen Erfolg des Werkes bei. Im letzten Konzert wurde zum erstenmal in Italien das Quartett „Kiswani" von *Hans Hermann* aufgeführt. Der Komponist benutzt als Grundlage Neger-Themen, die er auf seinen Reisen in Afrika gesammelt hat.

Trotz der tadellosen Aufführung des „Spiro-Quartettes" trug es keinen vollen Erfolg davon. („Kiswani" wurde zum ersten Male im vergangenen Juni auf dem Darmstädter Musikfest aufgeführt.) Weit besser gefielen die Kompositionen des jungen *Alberto Gasco*, die auch ihre Erstaufführung erlebten. Seine Lieder sind vornehm und melodisch, besonders gefiel aber sein Quartett im ersten Satz: „Impression über ein Bild Giorgiones: Venere dormente". — Den größten Erfolg des Abends trug Brahms' herrliches Trio in H dur davon.

Inzwischen haben auch die beiden anderen *Kammermusikvereinigungen* ihre Tätigkeit begonnen. Das „Quintetto di Santa Cecilia", welches von der Cäcilien-Akademie organisiert ist, hatten wir noch nicht Gelegenheit zu hören, doch sollen die Leistungen gut sein, auch weisen sie interessante Programme auf. Das Quintetto Christiani hingegen kann auch ganz bescheidenen Ansprüchen nicht genügen.

Stark besucht sind nach wie vor die Sonntags-Konzerte im „Augusteum". Wie früher berichtet, bestieg als erster *Michael Balling* das Dirigentenpodium und führte in einem Beethoven-Zyklus alle Symphonien außer der IX. auf. Der starke Eindruck, den er hinterließ, macht seinen Nachfolgern die Tätigkeit bedeutend schwerer, denn man legt einen größeren Maßstab an ihr Können. Das muß auch *Mancinelli*, der schon 60jährige, erfahren. Er wird nicht so gefeiert, wie er das sonst gewohnt war, er wurde sogar auf ein Chopin-Konzert hin, in dem er von ihm bearbeitete Klavierstücke für Orchester

aufführte, von der Presse heftig angegriffen. Trotzdem dürfen wir ihm seine Verdienste nicht nehmen — mit gar mancher wohldurchdachten Aufführung hat er uns erfreut, und wenn die Operndirektion ihm den „Tristan" anvertraut hätte, so wären wir wohl gut gefahren. Nur sollte Mancinelli etwas weniger freigebig mit seinen eigenen Kompositionen sein. Außer ihm hörten wir noch *Zanella*, einen ganz auf Aeußerlichkeiten ausgehenden Dirigenten, und den englischen Dirigenten *Roland*, der aber mit der bekannten Symphonie von Elgar keinen großen Eindruck hervorrief.

Unter den *Solisten* zeigte sich der nun bald 70jährige *Sgambati* nach langer Pause einmal wieder als Pianist. In dem dicht gefüllten Saal des „Augusteum" in Anwesenheit der Königin erntete er mit dem Es dur-Konzert von Beethoven lebhaften Applaus. Wenn ihm auch jetzt Wärme und jugendliches Feuer fehlen, so bewundert man doch noch immer seine wundervolle Technik, die den eminenten Künstler verrät. — Einen ganz unbestrittenen Erfolg trug letzthin der junge Violinist *Franz v. Vecsey* davon, der sich in drei Konzerten die Gunst des römischen Publikums errang. Welche Freude hätte der alte Joachim gehabt, wenn er seine Kadenz jetzt von seinem Lieblingsschüler hätte hören können! Franz v. Vecsey wird eine der besten Erinnerungen dieses Winters bleiben. **D. Albin Ruggli.**



Dortmund. Unsere bedeutenderen Konzertinstitute sind mit ihrem halben Winterprogramm zu Ende. Die hervorragendste Arbeit verrichtete der Musikverein (*Janssen*), der schon im I. Konzert das große Chorwerk „Achilleus" von Bruch brachte und damit eine achtunggebietende Leistung bot. Im II. Konzert wurde neben der meisterhaften Wiedergabe von „Nänie" von Brahms und „Sehnsucht" von G. Schumann zu einem musikalischen Ereignis die nach Form und Inhalt gleich restlosen Ausdeutungen von Frau *Julia Culp* in Liedern von Schubert, Wolf und Brahms, sowie die Aufführung der neuen Volbachschen h moll-Symphonie, die unter anregender Leitung Prof. Janssens auch hier wohlverdienten Beifall errang. Die „Musikalische Gesellschaft" *(Holtschneider)* brachte in ihrem ersten Konzert einen von Prof. *Marteau* und *W. Eikemeier* bestrittenen Sonatenabend und im II. Konzert eine gute Aufführung von Brahms' Deutschem Requiem mit der trefflichen Frau *Cahnbley-Hinken* und *Everts*. In den beiden philharmonischen Konzerten *(Hüttner)* kamen an bedeutenden Werken unter diesem rührigen Dirigenten die III. Symphonie von Bruckner, Orchesterwerke von G. Schumann und das von diesem Komponisten meisterhaft gespielte a moll-Klavierkonzert von Schumann zu vollkommener Wiedergabe. *M. W.*

Elberfeld. Die „Barmer Konzertgesellschaft" hat unter ihrem bewährten Dirigenten *R. Stronck* ein neues Oratorium auch hier erfolgreich aufgeführt: Ruth von Georg Schumann. Ein echtes, klangvolles Musizieren im Orchester, dem Chor und den Soli. Meisterhafte Hand verraten die Chorsätze: Judenchor, der Chor der Schnitter und Landleute, Geisterchor, Morgengebet und Schlußchor. Von mustergültiger Deklamation sind die Solosätze. Der Autor vereinigt die Vorzüge klassischer und moderner Schreibweise. Ruth ist zweifelsohne eines der bedeutendsten Erzeugnisse der zeitgenössischen Literatur. Das von vorwiegend lyrischer Grundstimmung beherrschte Werk wird seinen Weg durch alle besseren Konzertsäle fortsetzen. *Oe.*

Halle a. S. In unserer *Oper* stehen wir vor einem durchgreifenden Wechsel im Solopersonal. Vier verschiedene wichtige Fächer (hochdramat. Sopran, Charakteralt, Spielbariton, seriöser Baß) kommen mit Schluß der Spielzeit zur Erledigung. Bisher wurde für den ans Weimarer Hoftheater gehenden *Hans Bergmann* der stimmbegabte Bariton *Erik van Horst* aus Görlitz verpflichtet. Mehr oder weniger stagnierte das Repertoire unter den mancherlei Engagementsgastspielen. In der „Undine" legte *Irmgard Kühn*, eine befähigte junge Anfängerin, in der Titelrolle eine tüchtige Talentprobe ab. Als Neuheit kam Leo Falls „Der fidele Bauer" zur Aufführung. *Walter Soomer*, dessen Ruhm von unserer Bühne ausging, gastierte als „Rigoletto" und vollbrachte eine gesanglich wie darstellerisch gleich hervorragende Leistung. *Sigrid Arnoldson* hat zwar stimmlich schon etwas Einbuße erlitten, sie erfreute als „Mignon" und als Solistin in einem von *Ed. Mörike* dirigierten Konzert der „Orchestervereinigung" aber immer noch durch verinnerlichten Vortrag und vollendete Technik. Bei *Winderstein* hörte man — hervorragend gespielt — als Neuheit „Taormina", ein interessantes Werk des talentvollen E. Boehe. Das Auftreten *Ellen Becks* als Gesangssolistin in diesem Konzerte gestaltete sich zu einem Siege auf der ganzen Linie. *Wynnie Pyla*, ein frisches, erfreuliches Klaviertalent, holte sich hier ebenfalls großen Erfolg. Noch dazu mit — Schyttes cis moll-Konzert! Der „Lehrergesangverein", der unter Leitung von Prof. *O. Reubke* in der letzten Zeit im a cappella-Gesang tüchtig vorwärts gekommen ist, bot als Neuheiten die zwei musikalisch wertvollen Chöre von *Hutter* „In der Christnacht" und „Wer weiß wo?" Aus der Menge der Solistenabende verdienen die Klavierrezitals der rassig temperamentvollen *Alice Ripper* und des hochbedeutenden Chopininterpreten *Koczalski* Hervorhebung. *Paul Klanert.*

Karlsruhe. Unter dem Titel „Eine kleine Abendmusik" hat der Verein für heimatliche Kunstpflege ein interessantes Konzert veranstaltet, das auf dem zu einem Rokokozimmer stilvoll umgewandelten Podium des Konservatoriumssaales von statten ging. Alle Mitwirkenden waren in Rokokokostüme gekleidet. Zum Vortrag kamen nur Werke badischer Komponisten, und zwar von Joh. Ferd. Kaspar Fischer, um 1720 Kapellmeister des Markgrafen Ludwig von Baden zwei Suiten für Clavicembalo; von Johann Stamitz und Franz Xaver Richter, beide Mitglieder der berühmten Kapelle des Kurfürsten Karl Theodor in Mannheim ein Trio für zwei Violinen und Violoncello und eine Kammersonate für Flöte und Violoncello, jeweils mit Begleitung des Clavicembalos; von Friedrich Ernst Fesca von 1815—1826 Konzertmeister an der Hofkapelle zu Karlsruhe drei deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, und von Alexander Fesca, Sohn des vorigen, geboren 1820 in Karlsruhe ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello. Ausgeführt wurden die genannten Werke von den Karlsruher Künstlerinnen *Hedwig Diefenbacher* (Cembalo und Klavier), *Margarete Schweikert* (Violine), *Helene Junker* (Gesang) sowie von Angehörigen der Ausbildungsklassen des Großh. Konservatoriums. Hofpianofortefabrikant *Carl Pfeiffer* in Stuttgart hatte zur getreuen historischen Wiedergabe der alten Klaviermusik ein von ihm gefertigtes Cembalo, das eine genaue Nachbildung des von Silbermann für J. S. Bach gebauten Kielflügels ist, zur Verfügung gestellt. (Siehe unsern heutigen Aufsatz mit Abbildung.) *S.*

Königsberg i. Pr. Zu einem musikalischen Ereignis hat sich die Aufführung des „Kinderkreuzzuges" von Pierné gestaltet, wobei „Musikalische Akademie", „Singakademie", „Liederfreunde" und eine große Kinderschar zu gewaltigem Chor sich vereinten, der von verstärktem Orchester unterstützt wurde. (Ueberall scheint's zu gehen, daß die Chöre sich vereinigen, außer in Stuttgart. Dafür haben wir denn hier ewige Not an Männerstimmen. Red.) War man über den Wert der Komposition auch geteilter Meinung, so war die Aufführung doch hervorragend zu nennen, wobei *Paul Scheinpflug* (der Nachfolger des nach Bremen übersiedelten Ernst Wendel) Gelegenheit hatte, als Dirigent sich aufs vorteilhafteste einzuführen. — Die zwei Symphoniekonzerte (Dir. *Brode*) brachten uns u. a. Schuberts so selten aufgeführte „Fierrabras - Ouvertüre". Der Solist des ersten Abends, Leopold Godowski, spielte Liszts „Es dur-Konzert" und die „Variations Sinfoniques" von C. Franck. „Der Musikverein" (Dir. Scheinpflug) gab einen Beethoven-Abend. Die Wiedergabe der Orchesterpiecen litt jedoch unter nicht ganz einwandfreier Intonation. — In den Künstlerkonzerten hatten wir manchen erlesenen Gast, u. a. Johannes Messchaert, Elena Gerhard, Bronislaw Hubermann und zum ersten Male Joan Manén, während das Klavierfach durch Artur Schnabel und Wilhelm Backhaus vertreten war. — An Stelle des aufgelösten Wendel-Quartetts hat sich nun das *„Schennich-Trio"* gebildet (Schennich, Klavier; Hedwig Braun, Geige; Hopf, Cello). Beethoven, Schumann, Schubert wurden im ersten Kammermusik-Abend gespielt. — Unser *Stadttheater*, das sein hundertjähriges Bestehen feierte, brachte neben mehreren „Neueinstudierungen" auch Puccinis „Madame Butterfly" als Novität. Eine lange und äußerst sorgfältige Vorbereitung sicherte dem dramatisch geschickt aufgebauten Werk einen vollen Erfolg. *L. B.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die *Straußschen* Musikdramen schreiten auf ihrem Siegeszuge durch die Welt unbekümmert um eine, in der Minderheit befindliche, ablehnende Kritik weiter fort. Nach Barcelona folgte Madrid mit der „Salome". Wie Telegramme aus Spaniens Hauptstadt berichten, hat sich die Erstaufführung der „Salome" im Teatro real zu einem großen Triumph für den Komponisten gestaltet, dessen Partitur anfangs Erstaunen, dann aber allgemeine Bewunderung erregte. Dr. Sabl war der Dirigent, Gemma Bellincioni sang die Titelrolle. — Inzwischen hat in Haag die Aufführung der „Elektra" vor dichtbesetztem Hause mit großem Erfolge stattgefunden. Strauß, der dirigierte, wurde stürmisch applaudiert. — In München ist die „Feuersnot" nach zweijähriger Pause wieder gegeben worden. Der Vorhang mußte sich über ein dutzendmal heben.

— *August Ennas* Oper „Cleopatra" hat in der neugegründeten Volksoper ihre Berliner Erstaufführung erlebt.

— In der Volksoper in Berlin, hat „Ahasver“, ein musikalisches Schauspiel in einem Aufzug (nach Herman Heijermans bearbeitet von Paul Raché) mit der Musik von *Fritz Ritter* die erste Aufführung erlebt.

— In Breslau ist *Schillings'* „Ingwelde“ unter Kapellmeister Ohnesorgs Leitung aufgeführt worden.

— „Ariadne“ von *Ludwig Heß* ist in München, Prag und Stuttgart zur Aufführung angenommen worden.

— In Leipzig sollen nun auch „Opernfestspiele“ im Mai stattfinden. Als Gastdirigenten sind Felix Mottl, Max Schillings und Otto Lohse in Aussicht genommen.

— In Görlitz hat die Uraufführung der dreiaktigen komischen Oper „Der Dorfprinz“ von *Hans Thierfelder*, der dort Kapellmeister am Theater ist, stattgefunden.

— *Caruso* wird voraussichtlich im Herbst 1910 an der Münchner Hofoper an zwei Abenden gastieren. Ueber die Rollen ist noch nichts bestimmt.

— Der *Lauchstedter* Theaterverein beabsichtigt im Goethe-Theater im kommenden Frühsommer in einigen Aufführungen ein Bild vom Stande der Opern heiteren Genres zur Zeit Goethes zu geben. Die italienische Opera buffa wird vertreten sein durch „La serva padrona“, ein Werk des jung verstorbenen Meisters Giov. Batt. Pergolesi. Und zwar wird man nicht die übliche Bearbeitung benutzen, in der das Werk 1752 in Paris aufgeführt wurde, vielmehr hat der Professor für Musikwissenschaft an der Universität Halle, Dr. *Hermann Abert*, das Werk in seiner Originalform wiederhergestellt und mit einer neuen Textübersetzung versehen. Von Opern im französischen Stil ist „Der betrogene Kadi“ von Gluck ausgewählt worden. (Näheres über die Aufführungen, die für Ende Mai geplant sind, wird bekanntgegeben werden. Anfragen sind zu richten an den Lauchstedter Theaterverein, Halle a. S., Gr. Steinstr. 19.)

— Ein neues Ballett von *Reynaldo Hahn* „La fête chez Thérèse“ hat in der Großen Oper in Paris die erste Aufführung erlebt. Mehrere Nummern wurden wiederholt. Man sagt, daß es das beste Ballett seit „Coppelia“ sei.

— Die Oper des katholischen Priesters Don *Giocondo Fino* „La festa del grano“ („Das Erntefest“), deren Libretto bei dem von dem Verleger Sonzogno vor drei Jahren ausgeschriebenen Wettbewerb den ersten Preis erhielt, hat die Uraufführung in Turin am Teatro regio erlebt.

— Im Metropolitan Opera House in New York ist *Alberto Franchettis* Oper „Germania“ zum ersten Male in Amerika aufgeführt worden. Caruso als Löwe, Amato als Worms und Emmi Destinn als Ricke waren in den Hauptrollen beschäftigt.

*

— Ueber die *Musikfeste der „Ausstellung München 1910“* wird uns geschrieben: Für den Beethoven-Brahms-Bruckner-Zyklus des Konzertverenis München (unter Leitung von Ferdinand Löwe) sind der 5., 8., 10., 13., 17., 19., 22., 24., 27. und 31. August, 2. und 4. September bestimmt worden. Diese zwölf großen Symphoniekonzerte sind für die festspielfreien Tage in der neuen Musikfesthalle der Ausstellung mit dem Orchester des Konzertvereins angesetzt worden. Die „Richard Strauß-Woche“ findet in den Tagen vom 23.—28. Juni statt.

— Für das „Reger-Fest“, das am 7., 8. und 9. Mai in *Dortmund* stattfindet, hat den ersten Vorsitz Oberbürgermeister Dr. Schmieding aus Dortmund übernommen. Dem Komitee sind eine große Zahl bedeutender Künstler beigetreten.

— *Otto Taubmanns* abendfüllendes Chorwerk „Eine deutsche Messe“ ist zum ersten Male vollständig vom Philharmonischen Chor Berlin unter Leitung von Prof. Siegfried Ochs aufgeführt worden. Die Aufführung fand begeisterte Aufnahme. (Wir berichten darüber eingehender. Red.)

— *Alexander Ritters* reifstes Orchesterwerk, die symphonischen Walzer „*Olafs Hochzeitsreigen*“, ist durch Rich. Strauß im sechsten Symphoniekonzert der Königlichen Kapelle in Berlin mit außerordentlichem Erfolg aufgeführt worden. Das Werk ist sowohl in der Ausgabe für Orchester wie im Arrangement für Klavier zu vier Händen (U.-E. 1362, Preis 3 M.) in der Universal-Edition erschienen.

— *Giovanni Sgambatis* Requiem für gemischten Chor, Baritonsolo, Orchester und Orgel, ein Werk, das von seinem Schöpfer auf den Tod des Königs Humbert von Italien komponiert worden ist, hat in Berlin durch die Singakademie unter Georg Schumanns Leitung die erste Aufführung erlebt.

— In einem geistlichen Konzert des Organisten Arnold Dreyer in der Zionskirche in Berlin hat der bekannte Sänger N. Harzen-Müller ein Baßbaritonsolo „Ich möchte heim“ von *Wilhelm Platz* (Stuttgart) gesungen.

— *Wolf-Ferraris* „Vita nuova“ hat die 50. Aufführung im Leipziger Gewandhaus erlebt.

— *Heinrich Schützens* Dialog „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“ für Chor, Soli, Orgel und Streichorchester ist in der Kreuzkirche zu Dresden erstmalig aufgeführt worden.

— In einem Konzert des städtischen Orchesters zu Magdeburg (Krug-Waldsee) hat das Vorspiel zum musikalischen Lustspiel „Aldegrevers Erben“ von *Karl Pottgießer* die Uraufführung erlebt.

— Der „*Halberstädter Musikverein*“ hat des Todestages R. Wagners (13. Febr.), der in mancher Stadt unbeachtet blieb, durch sein 4. Konzert gedacht, das mehr oder weniger auf den Meister Bezug nahm, in der Klage um ihn in der Trauermusik aus der „Götterdämmerung“, der Erweiterung dieses Seelenzustandes in dem „Schicksalsliede“ von Brahms und in der „Neunten“ von Beethoven. *Fr. Hellmann* hatte als Dirigent mit dem Konzert großen Erfolg. *St.*

— *Georg Schumanns* „Ruth“ hat die erste Aufführung in Amerika (in englischer Sprache) in Chicago erlebt. Weitere Aufführungen stehen bevor in Oberlin und New York. Außerdem ist das Werk als Hauptnummer des „Sheffielder Musikfestes“, das 1911 unter Henri Wood stattfindet, angenommen worden.

— *Bernhard Scholz* (Florenz) hat eine neue Kantate für Tenorsolo, Chor und Orchester komponiert, die im April in Altona zur Erstaufführung gelangen wird.

— „Die Sündflut“, von *Friedrich E. Koch*, das im Kölner Gürzenich die Uraufführung erlebt hat, erscheint im Verlage von *D. Rahter* in Leipzig.

— Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig erscheint das neue Orchesterwerk von *Wilhelm Berger*: „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema“.

— Ein vollständiges Verzeichnis aller im Druck erschienenen *Letteschen* Kompositionen ist im Verlage von P. Neldner in Riga erschienen.

— „Würzburger Streichquartett“ nennt sich eine neue Vereinigung, die aus den Herren *Walter Schulze-Prisca* (1. Violine), *Karl Wyrott* (2. Violine), *Adolf Pfisterer* (Viola) und *Ernst Cahnbley* (Cello) besteht.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Eine neue Hugo Wolf-Büste* finden unsere Leser in einer Reproduktion auf S. 231. Das plastisch-schöne Bildns ist ein Werk des bekannten Wiener Bildhauers *Victor Seifert*, des Schöpfers des Strauß-Lanner-Denkmals und vieler anderer hervorragender Bildhauerwerke: Denkmäler, Grabmäler und Büsten. Die Hugo Wolf-Büste ist in Lebensgröße modelliert und in Bronce ausgeführt.

— *Lisztiana*. Bei der Revision der ersten kritisch durchgesehenen Gesamtausgabe von Franz Liszts musikalischen Werken gilt als Grundsatz, daß für jedes Werk die *Urschrift* und der vom Komponisten selbst veranstaltete Druck zugrunde gelegt wird unter Berücksichtigung der in späterer Zeit von Liszt, namentlich in den Klavierwerken, hinzugefügten zahlreichen Varianten. Einen größeren Teil der Handschriften und ersten Drucke verwahrt das Liszt-Museum in Weimar, es fehlt aber noch zum Teil der Nachweis, welche *Bibliotheken und Kunstfreunde* derartiges Material, insbesondere auch vom Meister durchgesehene und korrigierte Abzüge seiner Werke, besitzen. Im Interesse einer durchaus zuverlässigen Liszt-Ausgabe bittet die Verlagshandlung *Breitkopf & Härtel* in Leipzig um freundliche Auskunft über den Verbleib dieses Materials.

— *Ein Zensurstücklein*. Wie berichtet, ist die Aufführung der Salome in London verboten worden. (New York und Petersburg gingen voran.) Richard Strauß hatte sich, wie mitgeteilt wird, erboten, dem Zensor entgegenzukommen, und jede biblische Anspielung zu streichen, die in offiziellen Augen anstößig erscheinen möchte. Umsonst. Inzwischen hat sich eine Art Freie Bühne in London gebildet, die die Oper aufführen wird. Erst vor einigen Jahren hatte übrigens die Königin selbst den Bann des Zensors aufgehoben, der so lange auf *Saint-Saëns'* „Samson et Dalila“ gelegen ist. In den Times erwähnt ein Korrespondent, daß der Zensor vor ein paar Jahren in Coventgarden die Aufführung von Massenets „Herodiade“ gestattet hat, die faktisch das gleiche Thema behandelt, wie „Salome“. Es mußten nur einige Namen geändert und die Geschichte nach „Axum in Aethiopien“ verlegt werden, was aber nicht verhinderte, daß die Szenerie Jerusalem zeigte und der römische Prokurator das „äthiopische“ Volk mit „Peuple juif“ anredete. Die Oper selbst wurde damals — in *Salome* umgetauft! — Kein übler Witz!

— *Von den Konservatorien*. Für Dr. *Hochs* Konservatorium in Frankfurt a. M. ist der Gesangmeister *Francis Thorold* vom Genfer Konservatorium als Lehrer engagiert worden. Zu dem gleichen Termin (1. September) wird Fräulein *Elisabeth Favre*, eine frühere Schülerin Thorolds, in den Lehrverband des Konservatoriums eintreten. — Kapellmeister *Stransky* aus Hamburg ist als Lehrer an das Sternsche Konservatorium in Berlin berufen worden.

— *Versteigerung einer Musikbibliothek*. Die bekannte Firma *C. G. Boerner* in Leipzig versteigert Mitte März die große und berühmte Musikbibliothek des Monsieur *Jean Bapt. Weckerlin*

aus Paris, die allen der Interessenten als eine der reichsten auf dem Gebiete alter Musik bekannt ist. Weckerlin ist Ehrenbibliothekar des Konservatoriums in Paris, steht augenblicklich im 89. Jahre und trennt sich von seiner Sammlung, da er aus Paris sich auf das Land zurückzieht. Der umfangreiche Katalog, eine wahre Bibliographie zur Musikgeschichte, ist mit seinem Porträt und vielen Faksimiles geschmückt. Er enthält u. a. folgende wertvolle Unterabteilungen: Kunstgesang, Beethoven, Lieder, Tanz und Ballett, Bücher mit Dedikationen, Instrumente, orientalische Musik, Psalmen, alte Einbände usw. Besonders unter den alten Werken des 16. bis 17. Jahrhunderts sind große Kostbarkeiten verzeichnet. Die Firma C. G. Boerner versendet den 12 Bogen starken Katalog zum Preise von 1 M.

— *Preisausschreiben.* Die (5.) internationale Preisbewerbung um die Prämien der *Anton Rubinstein-Stiftung* wird am 22. Aug. 1910 in St. Petersburg im Konservatorium stattfinden. Die Prämien gelangen alle fünf Jahre zur Verteilung und zwar im Betrage von je 5000 Franken für den Komponisten und den Pianisten. Beide Prämien können aber auch *einer* Person zufallen, wenn sie in beiden Eigenschaften als derselben wert erachtet wird. An der Bewerbung dürfen sich nur Personen männlichen Geschlechts im Alter von 20—26 Jahren beteiligen, und zwar ohne Unterschied der Nation, der Konfession und des Standes, sowie auch unabhängig davon, wo sie ihre musikalische Ausbildung erhalten haben. Programm der Preisbewerbung: a) für Komponisten: Einreichung eines Konzertstückes für Piano mit Orchester in 2 Exemplaren der Partitur, eines Trios für Piano, Violine und Violoncell, einiger kleiner Stücke für Piano. Nur diejenigen Kompositionen werden zugelassen, deren Klavierpart der Komponist selbst ausführt, und die bis dahin noch nicht im Druck erschienen sind. b) Für *Pianisten:* Ausführung folgender Kompositionen: A. Rubinstein, I. und II. Satz aus dem d moll-Konzert für Piano mit Orchesterbegleitung; J. S. Bach, ein Präludium nebst vierstimmiger Fuge; J. Haydn oder Mozart, ein Andante oder Adagio; Beethoven, eine der Sonaten op. 78, 81, 90, 101, 106, 109, 110, 111; Chopin, eine Mazurka, ein Nocturn, eine Ballade; Schumann, eine oder zwei Nummern aus den „Phantasiestücken" oder „Kreisleriana"; Liszt, eine Etüde. — (Wer sich an der Preisbewerbung beteiligen will, hat bis zum 5./18. Juli 1910 eine schriftliche Eingabe an das Comptoir des St. Petersburger Konservatoriums zu richten und die nötigen Dokumente oder deren amtlich beglaubigte Kopien über Personalien und Alter beizufügen.)

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Frau *Hedwig Marx-Kirsch*, der Mannheimer Pianistin, ist von Herzog Carl Eduard von Sachsen-Koburg-Gotha die Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden. — Der Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha hat dem Direktor des Kgl. Konservatoriums für Musik in Stuttgart, Prof. *Max v. Pauer*, die große Herzog Carl Eduard-Medaille verliehen. — *Heinrich Sontheim*, der, wie berichtet, seinen 90. Geburtstag zu feiern imstande war, ist vom König von Württemberg das Ritterkreuz des Kronenordens verliehen worden. — *Wilhelm Backhaus* hat vom König von Württemberg die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Friedrichsordens persönlich überreicht erhalten.

— *Siegmund v. Hausegger* hat den Antrag erhalten, die früher von Max Fiedler geleiteten Konzerte der Hamburger Philharmonie zu übernehmen. Wie der Künstler den „M. N. N." mitteilt, hat er sich entschlossen, dem Rufe vorläufig für die Dauer von zwei Jahren Folge zu leisten.

— Als Nachfolger Prof. Samuel de Langes, der von seinen Dirigentenämtern im „Verein für klassische Kirchenmusik" und im „Lehrergesangverein" in Stuttgart zurücktritt, ist Hofkapellmeister *Erich Band* gewählt worden.

— Die seit dem Tode des Kgl. Musikdirektors Kawerau noch unbesetzte Stelle eines Domorganisten zu Berlin ist dem Orgelvirtuosen Kgl. Musikdirektor Prof *Bernhard Irrgang* übertragen worden.

— *Zum 70. Geburtstag von Prof. Samuel de Lange.* An Erfolgen reich — überreich an Arbeit und Mühen waren die 70 Lebensjahre auf die *de Lange* am 22. Februar zurückblicken konnte. Geboren zu Rotterdam als Sohn eines Organisten trat de Lange (ein Bild finden unsere Leser auf S. 234) nach gründlichen, vielseitigen Studien in Wien, Leipzig und Brüssel erst als Pianist, dann besonders als Orgelspieler an die Oeffentlichkeit. In letzterer Eigenschaft wirkte er auf Brahms' Veranlassung bei der Erstaufführung des Triumphliedes in Wien mit. Nach zehnjähriger Organistentätigkeit in Rotterdam, die durch zahlreiche Konzertreisen unterbrochen wurde, kam de Lange im Jahre 1873 nach Basel an die dortige Musikschule. Ein einjähriger Aufenthalt in Paris (1876) gab ihm Gelegenheit mit den dortigen Musikgrößen Saint-Saëns, Lalo, Frau Viardot, Sarasate etc. in näheren fruchtbringenden Verkehr zu treten. Von da wurde er von Ferd. Hiller ans Konservatorium nach Köln gezogen, wo er neun Jahre lang als Lehrer, stellvertretender Dirigent des Gürzenichchores und besonders als Dirigent des Männergesangvereins eine äußerst fruchtbare Tätigkeit entfaltete. Den Kölner Männergesangverein leitete er u. a. mit großem Erfolg in elf Konzerten in London. Nach Uebernahme der Direktion des Konservatoriums durch Wüllner verließ de Lange Köln, um im Haag die Leitung der großen Chorkonzerte der dortigen Musikgesellschaft zu übernehmen, in denen er u. a. die Matthäuspassion und Berlioz' Requiem für dort zum ersten Male aufführte. 1893 erging an ihn der Ruf ans Stuttgarter Konservatorium als Nachfolger Faißts im Lehrauftrag für Orgelspiel und Komposition. de Langes Wirken ist für Stuttgart von nachhaltiger Bedeutung geworden; in erster Linie für das Konservatorium, dessen Leitung er von 1900—1909 innehatte. Wie sehr ihm die Förderung der Anstalt am Herzen lag, das hat er in den letzten Jahren noch bewiesen mit der von ihm glücklich durch alle Fährnisse hindurchgesteuerten Reorganisation, die dem Institut eine freiere Entwicklung sichert. Der Verein für klassische Kirchenmusik und der Lehrergesangverein sehen in diesem Jahre mit aufrichtigem Bedauern den verehrten Mann aus seiner erfolgreichen Wirksamkeit als Dirigent scheiden. Doch diese eben angeführten Daten aus de Langes Tätigkeit als reproduzierender Musiker stellen nur einen Teil seiner Lebensarbeit dar — der andere vielleicht größere, sicher schwerer wiegende Teil war dem Produzieren gewidmet. Auf fast allen Gebieten der Komposition hat sich de Lange in nahezu 100 erschienenen und vielen ungedruckten Werken betätigt. Es seien nur erwähnt: das Oratorium Moses op. 57, 8 Orgelsonaten, 2 Quartette, 4 Streichquartette (eines davon von der Académie Royale in Brüssel preisgekrönt), 2 Trios, Sonaten und Konzerte für Klavier, Violine, Cello, eine Orchesterserenade, Lieder, Klavierstücke, Orgelfugen etc.

Für den *Komponisten* de Lange waren Mendelssohn und Schumann von tiefer Bedeutung, besonders aber Brahms, mit dem ihn eine von herzlicher Verehrung für den Meister durchdrungene Freundschaft verband. Eine eingehende Würdigung seiner Werke ist natürlich im Rahmen dieser kurzen Notiz nicht möglich. Nur eines möge ausgesprochen sein: Wer Gelegenheit hatte, eine Aufführung des Oratoriums Moses anzuhören, fragt sich erstaunt: wie es möglich sei, daß ein Werk von soviel hoher edler Schönheit, ein Werk, das von so klarer Gestaltungskraft seines Schöpfers zeugt, und nicht nur einen Meister der Kontrapunktik, sondern auch einen farbenkundigen Instrumentierungskünstler verrät, von unseren Dirigenten unbeachtet bleibt? Aber freilich, das Talent für Reklame ist bei de Lange zugunsten anderer Eigenschaften etwas zu kurz gekommen — Eigenschaften, die nicht besser charakterisiert werden können als in folgenden einer Tageszeitung entnommenen Worten: „Durchglüht von reinem Idealismus lebt er in seiner und für seine Kunst, ein echter Musiker und Künstler, begabt mit einer staunenswerten geistigen Elastizität ein unabhängiger Charakter, eine ausgesprochene Persönlichkeit, ein seltener Mann!" *A. Benzinger (Stuttgart).*

— *Leoncavallo* ist in seiner Wohnung in Mailand schwer erkrankt.

— *Professor Albert Fuchs* †. Der Dirigent der Robert Schumannschen Singakademie in Dresden ist am 15. Februar, 51 Jahre alt, einem Herzschlage erlegen, acht Tage vor der von ihm mit großem Fleiße und begeisterungsvoller Hingabe vorbereiteten Aufführung von Verdis „Requiem". Hier hat der unerbittliche Tod einen Künstler aus seinem Wirkungskreise gerissen, der als Dirigent Großes gewollt und Großes erreicht hat, der als Komponist besonders durch seine Oratorien „Selig" und „Das tausendjährige Reich" sich bedeutende Verdienste um die Weiterbelebung des deutschen Oratoriums erworben hat. Auf diesem Gebiete hätten ihm ohne Zweifel noch weitere künstlerische Erfolge geblüht. Als Lehrer war er wegen seiner reichen Kenntnisse, als Mensch wegen seiner gewinnenden Liebenswürdigkeit und seines launigen Humors hochgeschätzt. Für die Robert Schumannsche Singakademie und für das Kgl. Konservatorium bedeutet das Ableben von Albert Fuchs einen schwer zu ersetzenden Verlust. Der Verstorbene wurde am 6. August 1858 zu Basel geboren, studierte am Leipziger Konservatorium, war dann Musikdirektor in Trier, leitete mehrere Jahre das Konservatorium in Wiesbaden und trat 1898 in das Lehrerkollegium des Dresdner Kgl. Konservatoriums ein. Mit der Robert Schumannschen Singakademie hat Fuchs viele Chorwerke zu wohlgelungenen Aufführungen gebracht, zuletzt Schumanns „Paradies und Peri". Auch die Beisetzung des Künstlers zeugte von seiner großen Beliebtheit und Bedeutung. *H. Pl.*

— In Dresden ist der Nestor der deutschen Musikkritik, *Ludwig Hartmann*, gestorben. (Wir kommen im nächsten Heft auf ihn zu sprechen. Red.)

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart.
Schluß der Redaktion am 17. Februar, Ausgabe dieses Heftes am 3. März, des nächsten Heftes am 17. März.


KÖNIGL.
FACHINGEN
und Gesundheitswa
Tägli ränk
des Königs

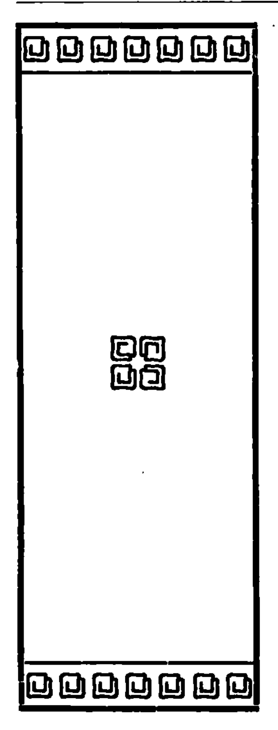
Besprechungen und Anzeigen

Die Laienpartitur.

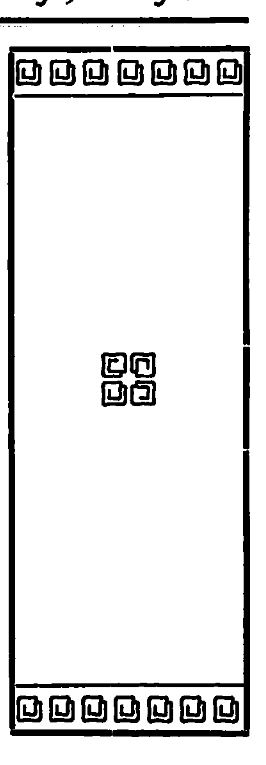
Partitura con Notazione moderna. 1. Rossini, Tell-Ouvertüre, 2 M. 10 Pf.; 2. Weber, Freischütz-Ouvertüre, 1 M. 60 Pf.; *Edit. Sonzogno, Mailand*; für Deutschland *Breitkopf* & *Härtel*. Da streiten sich in Deutschland die Leute herum um den Wert der Laienpartitur, deren verdienstvoller Verfechter Dr. Stephani ist. Die Hüter des heiligen Hortes der Schlüssel und Transpositionen, die geborenen und gewordenen Virtuosen im Notenlesen und -abspielen sperren sich mit Händen und Füßen gegen die Neuerung. Ihre Einwände sind bekannt und berechtigt, aber immer nur für den F a c h m a n n , den Dirigenten und die Musiker, welche die „Stimmen“ auszuführen haben und nicht Noten, sondern „Griffe“ lesen. Habeant sibi! Auch die Verleger werden ein kräftig Veto dreinlegen. Und dann die Gefahr, daß das Partiturlesemonopol den Pultvirtuosen entrissen werde, — und doch, wie mancher Edle vom Taktstock mag aus der Violinstimme dirigieren! — daß die „blutigen Dilettanten“ in ihre Geheimnisse eindringen! Ja, eine noch schrecklichere Perspektive zeigt sich in der Zeiten Ferne, daß gar Jünger der edlen Kunst der Plage, mit der sich die Väter geschunden, sich entziehen möchten. Nein, Kunst muß „Kunst“ bleiben und die Enkel sollen's nicht leichter haben, als die Ahnen. Als ob sie nicht die durch eine vernünftige Neuerung ersparte Zeit besser zur Erweiterung ihres Horizontes brauchen könnten! Wahrhaftig, die Gefahr und Schwierigkeit der neuen Partitur ist nicht so groß, wenn man nicht aus Mücken Elefanten macht, und der Wunsch, die K u n s t d e m V o l k e zugänglich zu machen, läßt alle theoretischen Einwände verstummen. Wo ein Wille, da ist ein Weg. Die hellen und vifen Italiener sind längst zur Tat geschritten, und der Verleger *Sonzogno* legt uns die erwähnten zwei kleinen, handlichen, in Rosa gekleideten Hefte vor, wirkliche „Rosen ohne Dornen“ für den Musikfreund. Wer Noten lesen kann, vermag sich nun in die blühenden Orchesterfarbenwunder der Tell- und Freischütz-Ouvertüre zu vertiefen. Alles klingt so, wie es geschrieben ist, auch die transponierenden Klarinetten und Hörner und die fremdschlüsselige Viola. Damit man die letztere gleich herausfindet, ist der alte 𝄡 beibehalten worden, bedeutet aber wie der 𝄢 des Kontrabasses eine Oktave tiefer. Da der Alt- und Tenorschlüssel 7 bezw. 9 Töne erniedrigten, kann man sie durch das neue Zeichen 𝄠 eine Oktave tiefer ersetzen, wie es für den Tenor der Männerchöre schon lang geschieht. Wie mühelos und übersichtlich sich jetzt alles liest. Während man an der F a l s c h h e i t der nicht ins System passenden Klarinettennoten etc. diese Instrumente erkennen mußte, genügt jetzt ein *Kl.* zur Belehrung. Wir begrüßen diese Errungenschaft des 20. Jahrhunderts als eine Befreiung von uraltem Zopf mit einem freudigen Glückauf. — Das Verzeichnis auf dem hinteren Umschlag nennt schon eine ganz stattliche Zahl von Miniaturpartituren — der Druck ist klar und groß, kein Augenpulver — z. B. Beethovens 3. Leonoren-Ouvertüre; einiges von Mascagni, Mendelssohns Hochzeitsmarsch und Scherzo aus dem Sommernachtstraum, Schumanns Manfred-Ouvertüre, Weber-Berlioz' Aufforderung zum Tanz, — hoffentlich erscheint bald die herrliche Oberon-Ouvertüre; — von Wagner die 2 Vorspiele aus Lohengrin und *Tristan* (auch mit Schluß), endlich einige Orchesterstücke von Giordano, dem verdienstvollen Herausgeber dieser Sammlung, der wir die w e i t e s t e V e r b r e i t u n g wünschen. *C. K.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 11 läßt seit längerer Zeit wieder mal eine Komponistin zu Worte kommen: Frau *Mary de Montfitchel* mit dem „Bubenlied“ von Ludwig Finckh. Die Komponistin hat die Klavierbegleitung reich und selbständig ausgestattet, die melodische Gestaltung ist ebenfalls charakteristisch, keck, trotzig. Leicht ist das Lied nicht gerade zu nennen, aber gelungen ist es der begabten Tonsetzerin. Im Gegensatz dazu steht das Klavierstück „Gruß“ des verstorbenen Dresdner Komponisten *Eduard Zillmann*, aus dessen Nachlaß die „N. M.-Z.“ erst kürzlich ein Klavierstückchen brachte. Ueber den einfach-gefühlvollen „Gruß“ ist weiteres zu sagen nicht nötig. Er ist als Vortragsstück für weniger fortgeschrittene Spieler sehr geeignet.







Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

A. F. in N. Alle an uns kommenden Anfragen werden im Briefkasten so rasch wie möglich erledigt, sofern der Frager sich als Abonnent ausweist. Es kann ja vorkommen, daß ein Schreiben verloren geht oder auch mal eine Anfrage übersehen wird. Sollte ein Einsender seine Frage nicht beantwortet finden, so ist anzunehmen, daß ein Versehen vorliegt, und es empfiehlt sich, wie in Ihrem Falle, nochmals an uns zu schreiben.

F. A. 789. Sie wünschen eine Auskunft über die Laufbahn und das Studium eines Musikkritikers? Das kann sehr verschieden sein, denn wir haben in den „freien Berufen" noch keine Staatsexamina. Hier nutzt keine Note: hic Rhodus, hic salta! Hanslick z. B. war gar nicht Musiker von Beruf, er hatte Jura in Wien studiert, war Doktor sogar und trat in den Staatsdienst (1848). Daneben begann er seine publizistische Tätigkeit. 1855 übernahm er dann die Redaktion des musikalischen Teils der „Neuen Freien Presse", habilitierte sich ein Jahr später als Privatdozent für Aesthetik und Musikgeschichte an der Wiener Universität und wurde 1870 ordentlicher Professor. Ihnen wäre zu raten, philosophische Fächer zu studieren und nebenbei Musik. Die Aussichten sind natürlich sehr unsicher. Talent gehört zum Kritiker, der selber ein gut Teil Künstler sein muß. Sonst sind die Blamagen, wie sie den gescheitesten und gebildetsten Musikgelehrten und sattelfesten Musikern von jeher passieren und heute in gewissen Fällen eklatant wieder zutage treten, unausbleiblich. Wenn Sie keine genügenden Subsistenzmittel für Jahre hinaus haben, so lassen Sie die Sache lieber bleiben. Angenehm ist der Beruf sowieso nicht.

Wien. Ueber diese Oratoriensänger hat die „N. M.-Z." Näheres noch nicht gebracht. Wir kennen nur Dr. Römer, der ein künstlerisch ernster Sänger mit guten Mitteln ist.

C. H. Aber natürlich ist ein Lied wie Alt-Heidelberg komponiert. Welche Lieder sollten wohl komponiert werden, wenn nicht solche? Jensen, Rheinberger (Männerchor), Neßler (im Trompeter von Säckingen), Vincenz Lachner, dann Zimmermann (Kommerslied) seien genannt.

Abonnent in E. Schröder: Katechismus des Dirigierens und Taktierens in Riemanns Katechismen (Max Hesses Verlag in Leipzig). Guttmann: Gymnastik der Stimme (Verlag von Weber in Leipzig).

Lehrer M. Wenn Sie ein Lied so bearbeiten, daß eine neue, selbständige Komposition daraus wird, so ist das kein geistiger Diebstahl. Wir können keine Aehnlichkeit zwischen den beiden finden. Soll das wirklich 6/4-Takt sein und nicht 3/4? Die Ausgaben von Peters sind zu empfehlen. Fingersatz findet sich freilich nicht darin. Die andern Fragen beantworten wir Ihnen noch besonders.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage **nicht** erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 15. Februar.)

F. J., Graz. Unter die nicht wenigen theoretischen Kenntnisse, die Sie als fleißiger Klavierspieler, der es mit der Kunst offenbar ernst nimmt, in regellosem Durcheinander schon aufgelesen haben, müßte durch ein planmäßiges Studium erst Ordnung gebracht werden. Sie sind von einem durch und durch modernen Empfinden beseelt. Mit kühnstem Wagemut stürzen Sie sich in die tiefsten Gründe der Harmonik. Was nützt aber selbst die reichste Phantasie, wenn sie nicht durch Gesetze gezügelt wird? Dieser Fingerzeig für Ihr prächtiges Talent dürfte genügen.

Organist. Wir müssen leider ablehnen. Deswegen aber nicht entmutigt sein. Eine Himmelsleiter, wie die Kunst eine ist, läßt sich nicht so rasch ersteigen.

H. G. 23. Ihre Musik zu „Todesstunde" bestätigt hinreichend, daß Sie noch keinen Theorieunterricht genossen haben. Mit dem Drang allein ist's nicht getan. Wenn Sie als angehender Musiker einen tieferen Einblick in die Kunst gewinnen wollen, dann sollten Sie sich zum täglichen Brot Ihrer technischen Uebungen auch die nötige Würze reichen lassen.

Jos. R., R—berg. Ihre Erfindungsgabe bewährt sich auch im Quartettsatz. Unsere Ausstellungen drehen sich aber immer um denselben Punkt: der anscheinende Mangel eines tüchtig geschulten formalen Empfindens läßt Sie oft recht grobe Verstöße gegen den harmonischen Grundriß begehen. Das Menuett z. B. beginnt in Es dur, wendet sich im 2. Teil nach Des dur und schließt in Ges dur. Das darauffolgende Trio muß sich eine modulatorische Prozedur gefallen lassen, die einem ebensowenig zusagt. Zudem kommt hier der 2. Teil um 1 Takt zu kurz. Analysieren Sie fleißig klassische Stücke. Hervorragend ist Ihre Veranlagung für polyphone Behandlung. Wollten Sie sich nicht der Führung eines tüchtigen Kontrapunktikers anvertrauen?

A. S—pper, Cs. Am besten gefällt uns Ihr wirksam aufgebautes Postludium. Auch die übrigen Stücke zeichnen sich durch plastische Anschaulichkeit aus. Sie arbeiten mit den einfachsten Mitteln, und dennoch sind es keine blutleeren Schemen, was Ihre sorgfältige Hand entstehen läßt. In der Aquarellskizze will sich die Es dur-Tonart der mittleren Episode nicht ganz organisch in den Rahmen des Ganzen einfügen. Man wünscht einen harmonisch geeigneteren Uebergang für die nachfolgenden f moll-Takte.

K. M., S. „Gut' Nacht" weist verschiedene Mängel auf. Takt 6—8 bereiten eine Kadenz in der Dominanttonart vor. Daß in „gut' Nacht" das zweite Wort betont zu stellen ist, beherzigen Sie am Schluß, nicht aber am Anfang des Lieds. Das erfreulicherweise nicht zu sentimental gefärbte Baritonsolo ist nicht ohne Wirkung.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Mrs. MILLER CLIFFORD zugeeignet.

Bubenlied.

(Ludwig Finckh.)




f
Ver - dor - ren und ver -
dim.
p
pp
f
mum - meln, ihr wil - den, brau - nen Hum - meln?
Lie - ber geb ich euch Ros - se und jag euch aus dem
p
cresc.
ff
Schlos - se in Sturm und Nacht und Win - ter_a-ber eu - re Bu - ben da -
ritard. p
a tempo
ritard.
ff
p a tempo
hinter!
p
pp

GRUSS.

Eduard Zillmann.




riten.
a tempo
f
p
mf
pp
cresc.

XXXI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Mrs. MILLER CLIFFORD zugeeignet.

Bubenlied.

(Ludwig Finckh)




f
Ver - dor - ren und ver -
dim.
p
pp
mum - meln, ihr wil - den, brau - nen Hum - meln?
Lie - ber geb ich euch Ros - se und jag euch aus dem
p
cresc.
ff
Schlos - se in Sturm und Nacht und Win - ter_a-ber eu - re Bu - ben da -
ritard.
a tempo
p a tempo
hinter!

GRUSS.

Eduard Zillmann.





riten.
a tempo
f
p
mf
pp
mf
cresc.
f
p
mf
p
pp



XXXI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark. | 1910 Heft 12

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Inhalt:

Aus Hans Pfitzners Jugendzeit.[1]

HANS Pfitzner wurde am 5. Mai 1869 in Moskau geboren, nicht, wie das bei einem Komponisten unserer Zeit sein sollte, als Sohn eines Italieners oder eines Grafen oder eines Millionärs oder Richard Wagners, sondern eines vortrefflichen deutschen Musikers, der seinerzeit unter Wagner gespielt und von diesem eine Photographie mit Widmung erhalten hatte. Mit einem ganz hervorragenden musikalischen Gehör begabt, am Leipziger Konservatorium nicht nur zum tüchtigen Geiger, sondern auch allgemein musikalisch aufs gründlichste ausgebildet, machte Pfitzners Vater den typischen Lebenslauf vieler deutscher Musiker in der aufreibenden Orchestertätigkeit durch, erst in der sächsischen Heimat, dann an der Moskauer Oper und zuletzt als Musikdirektor am Stadttheater zu Frankfurt a. M., immer die verkörperte Pflichttreue und immer ohne „etwas" aus sich zu machen und ohne es zu „etwas" zu bringen. In Moskau hatte er seine, einer deutschen, in Rußland lebenden Familie entstammende Lebensgefährtin gefunden, eine an Talenten hervorragende Frau, die ihr pianistisches Talent bei Villoing, dem Lehrer von Anton und Nikolaus Rubinstein, ausgebildet und sich auch eine ungewöhnliche wissenschaftliche Bildung, besonders auf philologischem Gebiet angeeignet hatte. Es war somit dem Pfitznerschen Ehepaar die Möglichkeit geboten, die drei Kinder, eine Tochter und zwei Söhne, selbst in den Schulfächern und musikalisch auszubilden. Jedoch zeigte sich bei der Uebersiedelung nach Deutschland nach einigen Jahren die praktische Notwendigkeit, die beiden Söhne einer öffentlichen Schule anzuvertrauen. Und das geschah denn auch.

Pfitzner war einer der besten Schüler der Schule, sowohl durch Begabung als auch durch Fleiß. Nur die für einen Künstler unserer Zeit wichtigste Kunst, die des Rechnens machte ihm stets Schwierigkeit. Aber ausgefüllt war er — auch ein Fehler bei einem modernen Komponisten — durchaus nur durch die Musik; die Werke und das Leben der musikalischen Klassiker, das war seine Welt. Auch Kompositionen aus der allerfrühesten Zeit sind vorhanden; und hier haben wir als ersten Beitrag zur Schilderung von Pfitzners künstlerischer Persönlichkeit zu sagen, daß eine Entwicklung im Sinn zunehmender Vollendung, allmählicher Befreiung von fremden Einflüssen bei Pfitzner nicht vorhanden ist; für größere Formen fehlte ihm zu jener Zeit die Technik, aber er schrieb Lieder, von denen späterhin wohl manche in die Oeffentlichkeit gelangen werden, die schon ganz das individuelle Gepräge, die Höhe und die Reinheit seiner späteren Musik zeigen und in sich vollendet sind. In ihm war eine, wie es damals scheinen wollte, unversiegbare Quelle musikalischer Eingebungen, insbesondere auch solcher heiteren Charakters.

Im Jahre 1886 trat er in das Hochsche Konservatorium zu Frankfurt ein; in der Kompositionslehre und im Kontrapunkt war Iwan Knorr sein Lehrer, im Klavierspiel James Kwast. Hat Pfitzner viel Unglück und Mißgeschick zu erleben gehabt, so hatte er andererseits in einer Beziehung großes Glück; darin nämlich, daß er mit einigen Leuten zusammentraf, mit denen ihn eine tiefere Verwandtschaft als das unter dem Namen der Freundschaft verbreitete Geschäftsverhältnis verband. (Wie gering die Ansprüche sind, welche die Welt an einen Freund stellt, ist daraus zu ersehen, daß sie die Rückkehr des Möros in Schillers „Bürgschaft" als Heldentat feiert; eine etwas anständigere Welt würde finden, daß Möros, wenn er nicht zurückgekehrt wäre, der niederträchtigste Schurke gewesen wäre.) Als Pfitzner am Hochschen Konservatorium studierte, besuchte dieselbe Anstalt ein etwa gleichaltriger, in England geborener und aufgewachsener Deutscher namens *James Grun;* die Grenzen von Pfitzners Begabung waren scharf gezogen: er war seiner Grundrichtung nach dramatischer Komponist, aber sich seine Dramen auch zu dichten, wie Wagner, war ihm versagt; mit derselben Bestimmtheit war auch Gruns künstlerische Begabung auf das Musikdrama gerichtet, nur daß ihm die musikalische Hälfte fehlte. Ein intimes Verhältnis verband Pfitzner ferner mit dem gleichzeitig jene Anstalt besuchenden *Karl Dienstbach*, einem schwer zu erkennenden, tiefangelegten Musiker, der eine andere Seite des deutschen Wesens wie Pfitzner darstellend, philosophisch grübelnd symphonischen Zielen zustrebte. Und wieder eine ganz andere Seite war in der bajuvarischen Kraftnatur des Cellisten *Heinrich Kiefer* verkörpert, der späterhin in der Geschichte von Pfitzners Musik eine Rolle spielte.

Auf dem Konservatorium bereits schrieb er sein erstes dramatisches Werk, die Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug". Und damit begann nach der Zeit naiven Schaffens für ihn die Leidenszeit. Ich muß hier ein paar Worte sagen über das Verhältnis des Dramatikers zur Welt. Herr Meyer meint, es bestehe darin, daß der Dramatiker von der Welt

[1] Wir entnehmen diese biographische Skizze einer Broschüre: „Hans Pfitzner" von *Paul Nicolaus Coßmann*, die im Verlag von *Georg Müller* in München erschienen ist. Freunden einer schlagkräftigen, wahrhaftigen Schreibweise sei diese Schrift bestens empfohlen. — Leider konnte ein wichtiger Zweig von Pfitzners Schaffen, seine Kammermusik, trotz dem vergrößerten Umfange in diesem Heft nur in einem Werke behandelt werden. Ein ergänzender Artikel folgt später. Red.

möglichst viel Geld haben möchte. In Wirklichkeit ist das erste: daß er sein Werk hören und sehen will, ja muß. Er braucht das zum Weiterarbeiten. Diese innere Nötigung scheint bei manchen geringer zu sein, so daß sie die Leiden anderer nicht recht glauben können. Bei Pfitzner ist sie so stark, daß er, mangels einer einzigen Aufführung trotz einer unbeschreiblichen Energie Jahre hindurch wie gelähmt seiner Begabung nichts abzuringen vermochte, Jahre, die unwiederbringlich verloren sind. Eine Partitur in den toten Zeichen vor sich zu sehen, ohne sie zu tönendem Leben bringen zu können, das muß eine der größten Qualen sein, denen ein Künstler ausgesetzt sein kann, und die Leidensfähigkeit eines Künstlers ist größer als die anderer Männer.

Ein in der letzten Zeit des Konservatoriumsbesuchs geschriebenes Streichquartett ist unveröffentlicht. Die Violoncellsonate ist das erste gedruckte, und deshalb als Opus 1 bezeichnete Werk und ist, insbesondere durch Kiefers Vortrag, eine der bekanntesten Pfitznerschen Kompositionen.

Im Herbst 1890 nach Austritt aus dem Konservatorium mußte Pfitzner versuchen, seine Musik zum Fest auf Solhaug zur Aufführung zu bringen. Es stellte sich heraus, daß die Verfasserin der von ihm zugrunde gelegten poetischen Uebersetzung einen andern Komponisten zur ausschließlichen Verwendung ihrer Arbeit autorisiert hatte. An dergleichen hatte Pfitzner natürlich nicht gedacht. Schreckliche Zeiten ergaben sich aus dem genannten Umstande. Wie ein Damoklesschwert schwebte jahrelang die Furcht über ihm, daß, selbst wenn sich eine Bühne fände, die Aufführung vereitelt werden könne. Es fand sich aber keine, und Pfitzner gab am *Coblenzer* Konservatorium Stunden. Das freundschaftliche Interesse der Vorgesetzten und Kollegen vermochte nicht, seine Existenz zu einer auf die Dauer erträglichen zu gestalten. Eine Zeitlang hatte die Komposition des inzwischen für ihn von Grun gedichteten Dramas „Der arme Heinrich“ ihn ganz absorbiert. Aber die Qual, „Das Fest auf Solhaug“, ferner einen großen Teil des „Armen Heinrich“, ferner eine Ballade mit Orchester, ferner ein Chorwerk für Frauenchor, Altsolo und Orchester komponiert zu haben, ohne einen Ton der von ihm neu geschaffenen orchestralen Sprache hören zu können, wurde schließlich so stark, daß die Veranstaltung eines Konzerts eine Lebensfrage wurde. Es fand am 4. Mai 1893 in Berlin statt und wurde von der Kritik glänzend besprochen.

Trotzdem wurde nicht ein einziges Pfitznersches Lied im nächsten Winter in Berlin öffentlich gesungen und, soweit ich sehe, hat in der Presse niemand an Pfitzner erinnert, außer Tappert, der immer wieder auf ihn hinwies mit Betrachtungen wie „die Kritik war einstimmig der Ansicht: Das ist einer! Und was geschah innerhalb des verflossenen Jahres? Nichts! Kein Verleger hat etwas drucken lassen, kein Orchester auch nur eins der Werke gespielt, die hier so große Hoffnungen erregten.“

Den inneren Erfolg, wegen dessen es veranstaltet worden war, hatte das Berliner Konzert: Pfitzner vollendete im Sommer 1893 die Komposition des „Armen Heinrich“. Für eine Aufführung mußte ganz besonders die Münchener Oper in Betracht gezogen werden, welche damals in Vogl und Gura die berufenen Darsteller des Heinrich und Dietrich besaß. Pfitzners Münchener Aufenthalt blieb jedoch in dieser Beziehung erfolglos. Hier in München hatte Pfitzner aber Gelegenheit, einige seiner Werke dem *Landgrafen von Hessen* vorzuführen; dieser nicht nur musikverständig, sondern selbst vortrefflicher Musiker, erkannte in dem unbekannten jungen Mann einen der hervorragendsten neueren Komponisten und verfolgte von da ab Pfitzners Schaffen mit dem Anteil nicht des Gönners, sondern des Kunstgenossen. Einen zweiten Vorteil noch hatte der Münchener Aufenthalt. Vor Jahren, in Pfitzners Frankfurter Freundeskreis, hatten ein paar Broschüren sehr gezündet, die ganz den Gesinnungen der jungen Künstler entsprachen: Bach, Beethoven, Wagner, keine „Neudeutsche Kapellmeistermusik“; der diese Broschüren geschrieben, *Paul Marsop*, war in München; Pfitzner suchte ihn auf und bat ihn, ihm die Partitur des „Armen Heinrich“ durchzusehen. Der Eindruck auf Marsop war ein so tiefer, daß er seitdem das Seinige getan hat, um Pfitzner, oder wenn man so will, dem Publikum, zu helfen.

Im Herbst 1897 nahm Pfitzner eine Stelle als vierter Kapellmeister am *Mainzer* Stadttheater an, in der Hoffnung, seinen „Armen Heinrich“ dort aufführen zu können. Aber alle Bemühungen schienen vergebens. Der Schluß der Saison stand bevor; daß Pfitzner darüber überhaupt nicht hinwegkommen würde, wenn die Aufführung nicht zustande käme, war allen klar, die ihn näher kannten. Im Moment äußerster Not, als alles verloren schien, begab sich eine Pfitzner verehrende junge Dame, ohne daß jemand etwas von ihrem Vorhaben wußte, mit einem Klavierauszug des „Armen Heinrich“ bewaffnet, in das Schloß zu Darmstadt und wünschte den als Kunstfreund bekannten *Großherzog von Hessen* zu sprechen, natürlich zum großen Erstaunen der diensttuenden Beamten und Offiziere; sie wurde von einer Stelle an die andere gewiesen, und da sie sich standhaft weigerte, jemand anders als dem Großherzog selber zu sagen, um was es sich handle, wurde ihr endlich zugesagt, ein Brief, in dem sie ihr Anliegen vortrage, werde unmittelbar in des Großherzogs Hände gelangen. Den Klavierauszug beilegend, bat sie nun schriftlich den Großherzog, von dem Werke Kenntnis zu nehmen und falls es ihm dessen wert erscheine, möge er dem Komponisten, für den alles von der Aufführung abhänge, eine unschätzbare Förderung erweisen, indem er dem Mainzer Stadttheater seinen Besuch für die erste Aufführung „anmelden“ lasse; zu kommen brauche er ja nicht. Einige Tage darauf traf bei der Direktion des Stadttheaters in Mainz ein Telegramm vom großherzoglichen Hofmarschallamt in Darmstadt ein, das die Direktion um Auskunft über das Datum der ersten Aufführung des „Armen Heinrich“ ersuchte, da der Großherzog (der NB. noch nie das Mainzer Theater betreten hatte) ihr beizuwohnen gedenke. Das wirkte; nun war die Aufführung gesichert. Dazu kam, daß am 23. März der Landgraf von Hessen in Mainz eintraf, um den letzten Proben und der ersten Aufführung beizuwohnen.

Um eine Aufführung des „Fest auf Solhaug“ abzuverdienen, blieb Pfitzner auch den nächsten Winter in Mainz. Die erste Aufführung fand am 28. November 1895 statt; der Eindruck war auf manche der anwesenden bekannten Musiker noch größer als der des „Armen Heinrich“, und einer von ihnen verstieg sich zu dem Ausspruch „in Pfitzners Musik offenbart sich ein so großartiges, ungewöhnliches, an die erhabensten Aufgaben heranreichendes Talent im Bunde mit so gewandter Technik, wie sie selbst Wagner nicht besaß“ (die letzten Worte gesperrt gedruckt), während in einem anderen Blatt ein anscheinend ziemlich junger Verfasser derartige Vergleiche mit Beethovens Egmont-Musik machte, daß einem Beethoven förmlich leid tun mußte.

Gegen Ende des Mainzer Aufenthalts wurde das Interesse für Pfitzner immer reger. Oberbürgermeister Dr. *Gaßner* stellte sich mit einem Idealismus, den man bei einem überbeschäftigten Mann in so verantwortungsvoller Stellung nicht leicht zum zweiten Male finden wird, an die Spitze eines aus den ersten Männern der Stadt bestehenden Hans Pfitzner-Komitees. — In *Frankfurt* war der Kreis von Pfitzners Verehrern inzwischen gleichfalls bedeutend gewachsen. Am 7. Januar 1897 wurde der „Arme Heinrich“ dort zum ersten Male aufgeführt.

Nach der Frankfurter Aufführung siedelte Pfitzner nach *Berlin* über; er tat dieses einzig aus dem Grunde, daß dort der „Arme Heinrich“ zur Aufführung angenommen war und er hoffte, durch sein Dortsein die Aufführung beschleunigen zu können. Nach einiger Zeit wurde ihm eine Stellung als Kompositionslehrer am Sternschen Konservatorium angetragen. Von dramatischen Aufführungen erlebte er inzwischen die Aufführung des „Armen Heinrich“ in *Darm-*

stadt unter *de Haan*, bei welcher nun der einst so hilfreiche Großherzog das Werk kennen lernte, und die Aufführung des „Armen Heinrich" in *Prag*. —

Pfitzner arbeitete darauf an einem neuen Drama, dessen Dichtung wie die des „Armen Heinrich" von James Grun stammt; es heißt „Die Rose vom Liebesgarten".

(Die späteren Lebensschicksale sind den Musikfreunden bekannt. Man weiß, daß der „Arme Heinrich" mit Ernst Kraus schließlich in Berlin aufgeführt wurde, aber Pfitzner, vor allem wohl infolge der fast durchgängig ablehnenden Haltung der dortigen Kritik, in der Reichshauptstadt keinen Boden fand und sie schließlich verließ; daß inzwischen in München „Die Rose vom Liebesgarten" ihn populär gemacht hatte und daß die *Wiener* Hofoper eine große Reihe von glänzenden Aufführungen des Werkes brachte. In allgemeiner Erinnerung ist die Berufung des Meisters als Konservatoriumsdirektor nach *Straßburg*, wo er von nächster Saison ab auch die Oper leiten wird, und der überwältigende Eindruck des „Armen Heinrich" bei seiner Wiederauferstehung am *Leipziger* Stadttheater. *Schillings*, der sich schon in München große Verdienste um Pfitzners Musik erworben hat, wird uns den „Armen Heinrich" nach *Stuttgart* bringen. Die Red.)

Der Komponist Hans Pfitzner.

Von RUDOLF LOUIS (München).

UNTER den schaffenden Musikern, die unbestreitbar als die ersten unserer Zeit zu gelten haben, nimmt *Hans Pfitzner* eine ganz eigenartige Stellung ein. Es ist ihm niemals ein Sensationserfolg beschieden gewesen, wie ihn etwa *Richard Strauß* mit der „Salome" gehabt hat, ein Erfolg, über dessen Wert man denken kann, wie man will, der aber ohne Zweifel den Salome-Komponisten zu dem auch in außermusikalischen Kreisen am meisten genannten Vertreter der ernsten Tonkunst in der Gegenwart gemacht hat. Ebensowenig hat Pfitzner wie *Max Reger* den Vorteil des Vielschreibers für sich gehabt, der durch die Quantität seines Schaffens sich die Beachtung zu erzwingen wußte, die ihm die Qualität allein ganz gewiß nicht so rasch und so andauernd gesichert hätte. Und auch das, was einem *Gustav Mahler* zugute kam, daß der Glanz einer einflußreichen äußeren Stellung seine Strahlen auf die sonst wohl in mehr oder minder dichtem Dunkel gebliebene Arbeit des Komponisten warf, auch das fehlte bei dem Schöpfer des „Armen Heinrich" und der „Rose vom Liebesgarten".

Von allen denen, die sich heute einen Platz in der vordersten Reihe erobert haben, ist es Pfitzner am schwersten geworden, und auch jetzt noch, wo sein Name keinem mehr ungeläufig ist, der an der modernen musikalischen Produktion lebendigen Anteil nimmt, kann man noch nicht sagen, daß er in dem Sinne wie Reger oder gar wie Strauß völlig durchgedrungen sei. Von jenen beiden darf wohl geurteilt werden, daß sie über die Periode des *ersten* Kampfes, des Kampfes um die gebührende Beachtung und Berücksichtigung innerhalb des zeitgenössischen Musiklebens schon hinaus sind. Reger wird heute von seinen Anhängern wie von seinen Gegnern unwidersprochen als der bedeutendste Fortsetzer der Brahmsischen Richtung anerkannt, als eine künstlerische Erscheinung, die einem vielfach problematisch vorkommen mag, deren imponierende Größe zu leugnen aber kindisch wäre. Und bei Strauß hat sogar schon eine starke Reaktion gegenüber einem rasch und leicht erworbenen Ruhme eingesetzt, ein *zweiter* Kampf, dessen Ausgang wohl über die endgültige musikgeschichtliche Stellung dieses Mannes entscheiden wird, der wie kein anderer als der musikalische Repräsentant unserer Zeit zu gelten hat. Dieser Ausgang mag zweifelhaft sein, aber jedenfalls handelt es sich dabei nicht mehr um einen Eroberungs-, sondern um einen Verteidigungskampf, um die definitive Sicherung eines Sieges, der schon längst errungen war.

Anders bei Pfitzner. Wo um ihn gekämpft wird, da gilt es nicht der Abwehr von Angriffen, die auf eine feste Position unternommen werden, sondern um die Erringung einer Stellung, die der nur um ein Lustrum ältere Strauß bereits vor zehn Jahren, wenn nicht schon früher, innegehabt hat. Noch ist der Kreis derer, die wissen, wer Pfitzner ist, und die den Wert seines Schaffens voll zu würdigen wissen, verhältnismäßig eng. Wenn man einzelne Städte, wie München, Wien, Straßburg ausnimmt, wo Pfitzner persönlich und mit seinen Werken nicht nur tief, sondern auch schon in die Weite und Breite gewirkt hat, so kann man nicht eben behaupten, daß der Name des Künstlers, dem von einigen seiner glühendsten Bewunderer der erste Platz unter den zeitgenössischen Komponisten angewiesen wird, schon allzu weit über das Bereich der engeren Kunst- und Fachgenossenschaft hinausgedrungen sei. Der Musiker und der dem Künstlertume nahestehende ernste Musikliebhaber kennt ihn, aber daß dieser Name auch nur in dem Maße bereits „populär" oder doch im Munde aller Gebildeten landläufig geworden wäre, wie das bei Strauß und Reger ganz zweifellos schon der Fall ist, davon kann keine Rede sein.

Dafür, daß dem so ist, daß ein Mann wie Pfitzner heute, wo er das vierzigste Lebensjahr bereits überschritten hat, noch so wenig mit seinem genialen Schaffen durchgedrungen ist, dafür lassen sich manche *äußere* Gründe anführen. Daß Pfitzner quantitativ nicht eben sehr viel geschrieben hat und daß also die Gelegenheit, bei der der Name eines Komponisten immer genannt wird, das Erscheinen eines neuen Werkes bei ihm seltener eingetreten ist als bei denen, die zum mindesten alljährlich einmal durch eine Novität von sich reden machen, habe ich schon angedeutet. Auch das, daß Pfitzner, bevor ihn die weitschauende Kunstpolitik der Stadt Straßburg an die Spitze des dortigen Musiklebens berief, persönlich immer nur mit ganz sekundären Berufsstellungen hatte vorlieb nehmen müssen, wirkte in der gleichen Richtung, sein Schaffen ungebührlich lange im Verborgenen zu halten. Dazu kam dann noch, daß Pfitznern selbst alles und jedes zum Propagator der eigenen Person und des eigenen Schaffens fehlt, daß er, selbst wenn er wollte, völlig außerstande wäre, durch andere Mittel als eben durch sein Schaffen und Wirken die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Zwar hat es ihm zu keiner Zeit an bewundernden Freunden gefehlt, die es sich angelegen sein ließen, auf ihn aufmerksam zu machen. Aber anfänglich fehlte es dieser Pfitzner-Propaganda an Stetigkeit und an jener Organisation, die dafür sorgt, daß der einmal errungene Erfolg auch verfolgt und ausgenutzt werde; und als um die Jahrhundertwende P. N. Coßmann in München den Ausbau einer solchen Organisation in die Wege leitete, wurde zwar manches erreicht, was ohne solche bewußt planmäßige Arbeit niemals hätte gelingen können, — anderseits aber auch der dem ehrlichen Enthusiasmus so leicht unterlaufende Fehler eines Zuviel und Zuhitzig nicht immer ganz vermieden.

Mehr noch als diese Aeußerlichkeiten scheinen mir aber gewisse *innere* Gründe für das schwere und langsame Durchdringen des Pfitznerschen Schaffens in die Wagschale zu fallen. Vor allem das eine: es gibt schlechterdings keinen anderen Zugang zu Pfitzner als auf rein *musikalischem* Wege. Er ist so durch und durch, vor allem und auch so ausschließlich Musiker, daß ihm *begrifflich* ganz und gar nicht beizukommen ist. Er repräsentiert keinerlei „Richtung" noch läßt sich seine Musik irgendwie auf eine Formel bringen oder sein Schaffen, mit einem kennzeichnenden Etikett versehen, sauber rubrizieren. Sein Musizieren ist im tiefsten Grunde durchaus naiv, insofern es nämlich basiert auf dem momentanen, ungewollt aus dem Dunkel des Unbewußten auftauchenden musikalischen

„*Einfall*", und infolgedessen gibt es auch kein anderes Verständnis für diese Musik, als das der plötzlichen „Offenbarung", der augenblicklichen musikalischen Intuition.

Nun ist es für unsere Zeit charakteristisch, daß weitaus die Mehrzahl derer, die der modernen Musik ihr Interesse zuwenden, in einem ausgesprochen *literarischen* Verhältnis zur Tonkunst stehen, d. h. daß sie bei ihrem musikalischen Genießen und Verstehen nicht vom sinnlich Konkreten, sondern vom abstrakt Begrifflichen ausgehen, und im Zusammenhang damit das *spezifisch Musikalische* in ihrer Wertung und Würdigung des musikalischen Kunstwerks zurücktreten lassen hinter dessen *außermusikalischen* Beziehungen. Noch Richard Wagner hat den Unterschied der Musik von den anderen Künsten dahin bestimmt, daß diese sagten: „*Das bedeutet*", während es bei der Tonkunst zu heißen habe: „*Das ist*". Aber heutzutage fragt man eigentlich nur noch, was eine Musik zu bedeuten hat, und, wenn es gilt, zu einem schaffenden Tonkünstler Stellung zu nehmen, so dünkt es den meisten wichtig zu wissen, welcher Richtung das Schaffen des Betreffenden angehört, welche Tendenzen er verfolgt, ob er fortschrittlich oder rückschrittlich gesinnt ist und was dergleichen Fragen von sekundärer Bedeutung mehr sind. Aber was das wichtigste, ja das allein wichtige ist, ob nämlich der Komponist uns wirklich etwas zu sagen hat, was vor ihm noch keiner gesagt, die Frage nach dem Gehalt, und zwar nach dem musikalischen Gehalt, sie wird oft nicht einmal aufgeworfen, geschweige denn, wie es sich gehörte, an die Spitze gestellt und allem andern übergeordnet.

Freilich trägt die Zeitrichtung nicht allein die Schuld daran, daß in der Diskussion über tonkünstlerisches Schaffen der eigentlich wesentliche und ausschlaggebende Punkt so oft hinter dem Unwesentlichen und Nebensächlichen zurücktritt. Es ist dies vielmehr, zum Teil wenigstens, in der Sache selbst begründet. Denn das, worüber geredet und gestritten werden kann, das ist bei der Musik eben immer nur die äußere Schale, während zu dem eigentlichen Kern der Sache, zu dem wahren Inhalt des musikalischen Kunstwerks Wort und Begriff überhaupt nicht durchzudringen vermögen. Ueber die Einkleidung des Musikwerks, über seine Erscheinungsform und ebenso auch über seine Beziehungen zum Außermusikalischen, darüber kann man diskutieren. Der musikalische Inhalt will *erlebt* sein, er ist etwas schlechthin Undemonstrables, etwas, was nur dadurch aufgezeigt werden kann, daß man voraussetzt und daran appelliert, daß der, zu dem man spricht, das Kunstwerk in derselben oder in ähnlicher Weise erlebt habe, wie wir selbst.

Wenn daher über Pfitzners Musik so viel weniger geredet und geschrieben worden ist, als über die eines Strauß oder Mahler, so liegt das vor allem auch daran, daß man über die Musik dieser beiden viel mehr sagen *kann*, als über die Pfitzners, daß diese dem begrifflichen Denken, sozusagen, eine viel breitere Angriffsfläche bieten als jener. Aber auch für den, der unbekümmert um alles Gerede und Geschreibe willens ist, sich unbefangen dem lebendigen Eindrucke des Kunstwerkes hinzugeben, auch für ihn ist der Zugang zu Pfitzner nicht leicht. Denn schwerer als bei irgend einem anderen Komponisten der Gegenwart dürfte es bei ihm fallen, die Gesamtheit seines Schaffens als eine geschlossene Einheit zu erblicken, die von den verschiedenen Werken ausgehenden Einzeleindrücke zu jenem einheitlichen Gesamtbilde zusammenzufassen, das wir von einem Künstler haben müssen, wenn unser Verhältnis zu ihm ein festes, dauerhaftes und konstantes bleiben oder werden soll. Wie jede bedeutende Natur ist auch die Hans Pfitzners voll scheinbar unvereinbarer Gegensätze und Widersprüche. Aber diese Widersprüche liegen infolge der *Naivität* seines Schaffens viel offener zutage, sie erscheinen viel weniger ausgeglichen und untereinander vermittelt als bei solchen, deren ganzes Produzieren vom Augenblicke der Konzeption an unter der Kontrolle des Bewußtseins steht. So konnte sich mancher daran stoßen, daß Pfitzner, der in gewissem Sinne als der am weitesten fortgeschrittene und in mehr als einer Hinsicht als der kühnste und rücksichtsloseste unter den musikalischen Neuerern gelten kann, anderseits sich wieder nicht scheut, Dinge niederzuschreiben, die der Fortschrittsphilister ihm als „Mendelssohniaden" ankreidet, und daß derselbe Künstler, der die schlichtesten, harmlosesten und eingänglichsten Weisen gesungen hat, die wir überhaupt von einem Meister der ernsten Gegenwartskunst besitzen, anderseits auch wieder wahre Sphinxe in die Welt gesetzt hat, Sphinxe, an denen auch die Ratekunst eines Oedipus zuschanden zu werden vermöchte. Unähnlich einem Max Reger, bei dem sich das Problematische auf die Gesamtheit seines Schaffens erstreckt, sieht es aus, als ob Pfitzners Brust zwei Seelen berge, von denen die eine einem Musiker aus Großvaters Zeiten, die andere einem allerverwegensten Zukunftsmanne anzugehören scheint. Denn man trifft bei ihm ebensowohl Dinge, durch die er die zarten Ohren „unserer Alten" verletzt, als er dann auch wieder die beleidigt, denen „bedeutende Musik" und „häßliche Musik" Wechselbegriffe sind.

Und trotz dieser weiten Skala, die das Pfitznersche Schaffen durchläuft, angefangen vom Leichten und Gefälligen, das auch den Vorwurf der Unbedeutendheit nicht scheut, bis zum Schwersten und Schwierigsten, das dem Zuhörer das Alleräußerste zumutet, trotz dieser Fülle und Vielgestaltigkeit, die das Verschiedenartigste in sich vereint, geht ein großer, einheitlicher Zug durch Pfitzners Produktion, trägt alles, was er schreibt, den Stempel einer ausgesprochenen Eigenart, schließt sich alles zu einem einheitlichen Ganzen zusammen. Nur ist es bei ihm schwerer als bei irgend einem anderen, diese Harmonie der Gesamtpersönlichkeit zu entdecken und alle die widerspruchsvollen, scheinbar einander ausschließenden Einzelzüge zu einer geschlossenen Totalphysiognomie zusammenzuschauen. Wer empfänglichen Sinnes ist, muß von einzelnen Pfitznerschen Werken oder doch von Einzelheiten in seinen Werken notwendigerweise aufs tiefste gepackt und ergriffen werden. Aber von da aus zu einer erschöpfenden Kenntnis und Würdigung der ganzen künstlerischen Persönlichkeit des Komponisten vorzudringen, so daß alle die gewonnenen Einzeleindrücke nicht miteinander streiten, sondern sich geschlossen zu einer einheitlichen Gesamtanschauung zusammenordnen, das ist bei Pfitzner ganz besonders schwer. Wie überall jedoch, geschieht es auch hier, daß gerade die nicht ohne Mühe erarbeitete Ueberzeugung schließlich am tiefsten wurzelt und Quelle des höchsten Genusses und der edelsten Befriedigung wird. Das, was man Pfitzners persönlichen *Stil* nennen kann, ist nichts weniger als eine *Manier*, aber eben, weil dieser Stil so gar nichts Enges, Schematisches und Schablonenhaftes hat, kostet es einige Zeit und Mühe, ihn als Einheit zu erfassen. Deshalb ist es auch gar nicht möglich, aus der Kenntnis eines oder einzelner Werke ein zutreffendes Urteil über das schöpferische Vermögen Pfitzners zu erlangen. Denn er ist zwar tief zu innerst immer derselbe, aber eben wegen seiner unerschöpflichen Vielseitigkeit auch immer wieder ein anderer; und — äußerlich betrachtet — könnte es scheinen, als ob der Komponist des 2. Aktes der „Rose vom Liebesgarten" mit dem des Eichendorffschen „Gärtners" (op. 9 No. 1), als ob eine Musik wie die des langsamen Satzes im Trio op. 8 mit der zu Busses „Gretel" (op. 11 No. 5) ganz und gar nichts gemein hätte. Man muß von Pfitzner schlechthin jede Note kennen, um zu wissen, wer und was er eigentlich ist. Und da es quantitativ, wie gesagt, nicht übermäßig viel ist, was er geschrieben hat, so ist diese Kenntnis nicht allzu schwer zu erlangen, eine Kenntnis, die sich lohnt wie sonst nur die Kenntnis des Gesamtschaffens der großen Tonheroen der klassischen Vergangenheit.



Der Schriftsteller Hans Pfitzner.

Von L. ANDRO (Wien).

IN seinen eigenen Dienst hat *Hans Pfitzner* sein bedeutendes schriftstellerisches Talent niemals gestellt, obgleich ihm dies ein Leichtes wäre. Niemand könnte besser als er Aufschluß über seine Ziele geben, über manche Stelle in seinen Werken, die der Allgemeinheit nicht recht verständlich ist, Licht verbreiten, von seinen Zusammenhängen mit der Kunst der großen Toten und seiner Stellung zu ihnen sprechen. Aber das tut er nicht. Es liegt seiner feinen, allem Reklamehaften durchaus abholden Art vollständig fern, von sich zu reden und er hat es lieber ertragen, daß man jahrelang gar nicht von ihm sprach, als daß er selber es getan hätte. Erst in der letzten Zeit nimmt er die Feder in die Hand, wenn es ihm scheint, daß der Mißbrauch, den man mit den großen Werken anderer treibt, zu bunt wird — und in den „Süddeutschen Monatsheften" pflegt er sich dann tüchtig auszuwettern, obgleich dies für seine Art nicht das rechte Wort ist. Er bleibt stets höflich und gelassen; Leute, die oberflächlich drüberhin lesen, brauchen die beissende Ironie gar nicht zu spüren, die hinter seiner Höflichkeit steckt. Wer sich die Mühe gibt, Hugo Wolfs kritische Aufsätze aufzustöbern — es wird einem nicht leicht gemacht, denn die Jahrgänge des „Wiener Salonblattes" von 1884—87, eines Klatsch- und Sportblattes oberflächlichster Sorte, wo sie erschienen, sind längst einer sonst wohlverdienten Vergessenheit anheimgefallen und werden nur in der Wiener Hofbibliothek pietätvoll aufbewahrt —, der staunt über die oft maßlos heftigen und persönlichen Ausfälle, zu denen sich Wolf fortreißen ließ, über die gänzliche Unfähigkeit, einen Witz zu unterdrücken — was er übrigens mit seinem Todfeinde Hanslick gemeinsam hat —, mochte er für den Bewitzelten noch so peinlich und verletzend sein. Und immer wieder bricht die Bitterkeit bei ihm durch, nicht im richtigen Maß anerkannt zu sein, während Geringere weit über Verdienst geschätzt werden. Diesen Ton würde man in den geistreich-sachlichen Aufsätzen Pfitzners vergeblich suchen.

HANS PFITZNER.
Phot. F. Grainer, München.

Sehen wir uns einmal den Schriftsteller Hans Pfitzner an, so werden wir finden, daß die ästhetisch-philosophischen Fragen bei ihm den Vorrang vor den rein musikalischen haben. Er denkt wohl mit Recht, daß er seine Stellung zu den letzteren am besten praktisch als Dirigent betätigen kann und beschäftigt sich mit der Feder lieber mit dem geistigen Gehalt des Kunstwerkes. Es ist ungemein schade, aus seinen klar und tief gedachten Aufsätzen einzelne Stücke herausreißen zu müssen, widerspricht wohl auch seinen eigenen Absichten. Was man im besten Fall vermag, ist, einzelne Glieder aus seinen Gedankenketten zu lösen, und doch ist gerade die Art, wie sich hier alles zum Ganzen verknüpft, das Charakteristische daran. Aber da die Arbeiten nun einmal nicht gesammelt vorliegen — was hoffentlich der Zukunft vorbehalten bleibt —, kann man's nicht gut anders machen, will man dem Leser eine Probe von seiner scharfen geistreichen Art, sich auszudrücken, geben.

Kaum jemals ist der geheimnisvolle Prozeß des Entstehens künstlerischer Gedanken mit solcher Deutlichkeit dargestellt worden, wie Pfitzner es tut („Bühnentradition"): „Nicht nur das Verständnis, das von Kopf zu Kopf geht, ist eine große Seltenheit, schon im Individuum auf dem Wege vom Kopf zur Hand, zum Papier verfälscht, verändert, vermindert, verundeutlicht sich die ursprüngliche reine Idee. Die Gedankenwelt in die Wirklichkeits-Welt zu bringen, ist ein beschwerlicher Transport, bei dem immer viel verloren geht... Es stellt sich unvermutet, in einem unbewachten Augenblick ein Gedanke ein; Gedanke ist schon nicht ganz richtig. ‚Gefühl' auch nicht... Ein Etwas, von dem man fühlt, daß es in irgend einem Sinne wahr ist, überhaupt ‚ist' und einem doch so ganz allein zugehört. Man hat das Bedürfnis, es festzuhalten und versucht, es gleich noch einmal zu denken, scharf zu fassen. Aber in diesem Augenblick entweicht es, läßt sich nicht fangen. Es scheint etwas so Hohes, so Subtiles, daß es selbst vor der Berührung mit dem bewußten Denken als etwas zu Plumpem zurückschreckt ... und es steht etwas auf dem Papier, was einem selbst wohl dienen kann, durch eine Erinnerungskette sich dem Zustand des Empfängnisaugenblickes zurück zu rufen, aber nicht viel mehr. Man braucht nur nach längerer Zeit, in anderer Stimmung es sich durchzulesen und kann erleben, daß man seine eigenen Worte nicht mehr versteht."

Das Wesen des Einfalls beschäftigt ihn überhaupt intensiv. Nur die Inspiration als solche läßt er gelten, das „tägliche Talent-Coupon-Abschneiden" verachtet er aufs tiefste. In seiner umfangreichsten Arbeit („Zur Grundfrage der Operndichtung." I.) geht er der Frage nochmals nach: „Je deutlicher die Absicht ist, die einem Werk das Leben gegeben hat, desto breiter und bequemer führt der Weg in den Kopf des Urhebers, die Werkstätte zurück, in der man nun kontrollieren kann, wie das Gebilde entstanden ist ... Man weiß, wieso der Autor dazu kam, so zu schreiben, was er damit gemeint, gewollt hat. Solche Art des Produzierens gibt immer Antwort auf die Frage warum, woher, wieso, zu welchem Zweck. Man kann sie verstehen. Für mich heißt's aber von solcher Kunst: tout comprendre c'est tout condamner. Diese Art des Verstandes-Verstehens ist aber

ein glattes, wenn auch sehr weitverbreitetes Vergnügen und wird gar zu oft mit Kunstgenuß verwechselt. Das behagliche Gefühl, daß einen keine Rätselkluft vom Werk, kein wesentlicher Abstand vom Schöpfer trennt, muß für viele wohltuend sein ... Da aber erst, wo in der Unmeßbarkeit dessen, was einen so entzückt, der Genuß des Genießens sowohl als der des Produzierens besteht, da wo der eigentliche Verstand nicht kontrolliert, ja wo beim Entstehenlassen das Bewußtsein nicht im Spiel ist: da erst fängt etwas an, Kunst im höheren Sinn zu sein. Das Charakteristische an genialen Kunstleistungen ist, daß einem das fertig Vorliegende ebenso selbstverständlich vorkommt, als es unbegreiflich bleibt, wie es entstehen konnte."

Es ist natürlich, daß ihm das Wesen des Operntextes, vielmehr, da er dieses Wort nicht hören will, das Wesen der Opern dichtung, an die er die höchsten Anforderungen stellt, ungeheuer wichtig ist. So gründlich und liebevoll er eingesandte Texte, wenn sie ihn interessieren, studiert, so böse wird er, wenn man ihn fragt, was so ziemlich jeder tut, warum er seine Texte nicht selber schreibe. „Dichtungen kann ich nicht schreiben und Texte will ich nicht komponieren." Er fügt grimmig hinzu: „Ob ich meine Dekorationen selber malte, hat noch nie jemand gefragt." Ganz so dumm, wie Pfitzner meint, ist die Frage aber doch nicht, denn von jemandem, der das Wort so sehr zu seiner Verfügung hat und psychologisch so tief in dichterische Gestalten eindringt, könnte man immerhin eine gewisse Gestaltungskraft voraussetzen. Im Anschluß an die Figur des Melot in Tristan gibt er z. B. eine so eigenartige und schöne Auslegung des Judas-Charakters mit ganz wenigen Worten, daß man sich fragt, ob er nicht der Mann wäre, einer solchen Gestalt wirkliches Leben zu geben. Bekanntlich hat ja auch Felix Weingartner die Judas-Figur in den Mittelpunkt seines Dramas „Golgatha" gestellt, doch in einer von der Pfitznerschen weit abweichenden Auffassung.

Er hat die dichterische Größe Richard Wagners tief in sich aufgenommen, ja er erkennt den Dichter als das Primäre in ihm. Bei einer Aufführung der Shakespeareschen „Lustigen Weiber" im Berliner Theater, bei der jemand die Musik Nicolais herbeisehnte, meinte Pfitzner: er habe sich nur nach einem neuen Polizeiverbot gesehnt. „Nämlich dem, daß Werke, die als dramatische zur Welt gekommen sind, gar solche, die von Meistern unserer Literatur abstammen, nicht zu Operntexten ‚verwendet' werden dürfen. Man kann aus dem Schwein keine Wurst machen, ehe man es geschlachtet hat und man kann kein Drama von Kunstwert in eine Oper verwandeln, ohne sein Leben zu zerstören ... Wenn Humor nicht eine so hohe und daher seltene Eigenschaft wäre, könnte man den Ambroise Thomasschen Hamlet, wie er da ist, als ideale Hamlet-Parodie aufführen." Allerdings sagt er an anderer Stelle ausdrücklich, daß er unter einer solchen Benutzung von Dichtwerken nicht das Verfahren einbegreife, wie Richard Strauß es mit „Salome" und „Elektra" eingeschlagen habe; dieses bedeute insofern das Gegenteil, als es die Achtung vor der Prägung des Wortes, aus der doch alles Dichten besteht, bekunde, also die Dichtung unangetastet lasse; wobei freilich eine andere Frage sei, ob eine fertige Literaturdichtung sich so ohne weiteres von der Musik verschlucken lasse, und nicht, wie der Prophet im Walfischbauch, unverdaut bleibe.

Ebenso warm, wie Pfitzners Verhältnis zu Shakespeare, ist sein Empfinden für E. T. A. Hoffmann, von dem noch die Rede sein soll, und zu Kleist, der ihn außer zu der traumhaft schönen Käthchen-Musik auch noch zu der Komposition des Bardenchors in der „Hermannsschlacht" angeregt hat. Ein kluger Mann des Pfitznerschen Kreises hat das hübsche Wort gesprochen: „Um einen Diamanten zu erkennen, dazu gehört ein anderer." Und um die ganze Größe eines Künstlers wie Richard Wagner zu begreifen, dazu gehört einer von seiner Art. Darum strömen Pfitzner die Worte förmlich zu, wenn er vom Tristan spricht, der ihm besonders ans Herz gewachsen ist wie jedem, der selbst einmal einen Blick getan in das „Wunderreich der Nacht".

In diesem Wort liegt schon das ausgesprochen, was der tiefste Sinn des „Tristan" ist. Im Tag- und Nachtgespräch der Liebenden und in Tristans Worten an König Marke ist es übrigens deutlich genug gesagt. Wer Tristan nur von der Opernbühne her kennt, hat das erste freilich kaum je zu hören bekommen, denn aus Rücksicht für die Sänger, die in dem als „Liebesduett" aufgefaßten „O sink hernieder" nachher gleich tüchtig „loslegen" müssen, wird es tunlichst zusammengestrichen.

Kaum einer hat wohl je mehr vor den „Tagesgespenstern" erschauert, als der schaffende Künstler. Die Handlung des Tristan: Liebestrank, Ehebruch, Tod — ist die nebensächliche Begleiterscheinung des tieferen Konfliktes: Zwischen Tag und Nacht. Marke versteht ihn, Kurwenal ahnt, das Schäfchen Brangäne denkt nicht weiter nach, nur *Melot* zweifelt. Daß er seine Begriffe von Ritterehre in eine Welt hineinträgt, wo solche Begriffe keine Geltung mehr haben können, das macht seine Tragik aus. Und so hat Pfitzner wohl recht, wenn er seine Tristan-Nachdichtung, denn so muß man sie wohl nennen, nicht von der Rolle Tristans oder Isoldens aus angeht, sondern von der des Melot, des Vertreters der Wirklichkeit, des Tages. Ich wundere mich, daß Pfitzner nicht auf die Aehnlichkeit des Melot- und des Elsa-Konfliktes hingewiesen hat: hier wie dort ein Mensch, der einen Größeren hingebungsvoll liebt, ohne ihn im geringsten zu verstehen.

Für E. T. A. Hoffmann, „einen der künstleristischsten Menschen, die je gelebt haben", hat Pfitzner sehr viel übrig und spricht für seine Oper „Undine", deren Klavierauszug er auch herausgegeben hat, mit jener Energie, die man nur für Werke von Menschen hat, zu denen einen ein tieferer Wesenszug hinzieht. „... Der Mensch, der erleuchteter Augenblicke teilhaftig war, hat das Recht erworben, daß man ihn als gesamte Persönlichkeit kennen lerne. Und diese Persönlichkeit wird sich auch in nicht vollkommenen, nicht glücklich inspirierten Werken selten verleugnen, ja in gewissem Sinne noch besser kenntlich sein. So schleifen wir durch unser Kunstleben ungeniale Produkte genialer Menschen, riechen ebenso mit Anstrengung an der vertrockneten Blume Cosi fan tutte, wie wir mühelos den Duft der blühenden Blume Don Juan einatmen. Unzählige Werke hängen in unsere Zeit herein durch das Gewicht anderer Verdienste ihrer Schöpfer."

Man staunt ein bißchen, daß noch keine Bühne diese schon vor vier Jahren gegebene Anregung berücksichtigt und es mit der Hoffmannschen Oper versucht hat. Hat man nicht einmal gehört, sie sei an der Wiener Hofoper bestimmt angenommen? Wo ist sie hingeraten?

In der zweiten Fortsetzung seiner „Grundfrage der Operndichtung" (ein dritter Aufsatz soll uns endlich Aufschluß über die Textwahl von Pfitzners eigenen Opern geben), sagt Pfitzner ein paar unendlich feine Worte anläßlich des Lohengrin. Zunächst wendet er sich gegen das traditionelle Vergleichen dieser Oper mit der „Euryanthe" und meint, sie habe viel eher Aehnlichkeit mit dem — heut viel zu wenig geschätzten — „Hans Heiling": „Die Tragödie des höher gearteten Menschen, der aus der tiefen Einsamkeit seiner Natur heraus sich sehnt nach Vereinigung, nach einer menschlichen Liebesheimat und mit Schmerzen erfahren muß, daß es für ihn dieses nicht gibt; er muß seine, ihm von einem Naturgesetz auferlegte Pflicht einsam und fernab von der Menschheit erfüllen. ... Es ist die Tragödie jedes großen Menschen, jedes großen Künstlers." Für die so beliebte Auslegung der Lohengrin-Dichtung als Vereinigung des Genies mit seinem Volke hat unser Meister nur Hohn. Aber gleich sagt er ein wundervolles Wort über das Erfassen des Kunstwerkes: „Alles Gesagte kann nur den Anspruch machen auf Andeuten,

Beleuchten, Umschreiben; von befriedigender Vollständigkeit kann keine Rede sein. So wie man eine Kugel nie mit dem Auge ganz erfassen kann, sondern immer nur einen Teil auf einmal, während man ihre Form mit dem Tastgefühl unmittelbar und vollständig empfindet, so kann man ein vollgelungenes Kunstwerk nie mit dem Gedanken auf einmal erfassen, sondern immer nur Einzelnes, Losgelöstes; dagegen mit dem Gefühl unmittelbar als vollkommen empfinden. ... Die geniale ‚dichterische Idee', die Konzeption besteht ja darin, daß sie den Leib des Werkes zugleich enthält."

Pfitzner meint, daß niemals ein Kunstwerk entstanden sei, dessen Schöpfer sich über den Inhalt desselben gedanklich ganz klar gewesen sei. Ihm selbst fast unbewußt wächst es, baut sich immer weiter aus. Wobei man freilich nicht glauben dürfe, daß nicht auch die strengste geistige Selbstkontrolle und Anstrengung nötig sei. „Diese ist der Tribut, die der Mensch dem Gott in ihm bringen muß; jener denkt, aber dieser lenkt — beim idealen Produzieren oft ganz wo anders hin als das erste Gedankenbild zu versprechen schien."

So ist die Summe von Anregung, die man aus den Pfitznerschen Aufsätzen mitnimmt, ungeheuer groß. Der Künstler selber macht sich freilich keine Illusionen. Von Wagner sagt er — aber es gilt wohl für jeden, der seiner Zeit ein Stück voraus ist: „Ein Genie gewinnt bei Lebzeiten niemals so viel Autorität, daß seine ernstgemeintesten Wünsche und Aussprüche mit der Ehrfurcht, dem sich unterordnenden Ernste — vom Verständnis ganz abgesehen — aufgenommen werden, den sie beanspruchen dürfen. Wogegen nach dem Tode über jede hingeworfene Aeußerung Bände geschrieben werden. Erst achtet man nicht, daß der Mensch, den man da von Angesicht zu Angesicht sieht, ein Genie ist; dann vergißt man, daß das Genie — nur ein Mensch war."

Dieser bescheidene kleine Aufsatz vermißt sich nicht, über den Philosophen, den Aesthetiker und Dichter, die in Hans Pfitzner stecken, Aufschluß zu geben. Er möchte nur darauf dringen, daß die verstreut gedruckten Aufsätze in oft nicht mehr erhältlichen Jahrgängen der „Süddeutschen Monatshefte" endlich gesammelt und dem Lesepublikum leichter zugänglich gemacht werden. Ueber den Musiker wird an anderer Stelle gesprochen. Der Denker Hans Pfitzner aber verdient geradesogut seinen Platz im Herzen der Menschen wie der Denker Richard Wagner. Denn mag der Kritiker — und gottlob gibt es heut schon viele dieser Art — noch so fein- und mitfühlend, noch so verständnisvoll sein: über das tiefste Wesen des Schaffenden, sein Leid, seine Mühen und sein Glück wird immer nur der Schaffende selbst Aufschluß geben können.

Die Rose vom Liebesgarten.

Dichtung von JAMES GRUN.

Kritische Studie von PAUL BEKKER.[1]

Hoch über Leben, über Tod
Hebt dich der Minne Machtgebot.

MÄRCHEN und Zauber, Weltentrücktsein, wunschloses Vergessen der Wirklichkeit, Träumen in fernen Phantasielanden — das ist Hans Pfitzners Kunst. Losgelöst von aller materiellen Schwere des Erdenstoffes, in lichte Sphären gerückt, erscheinen bei ihm die Probleme des Daseins. Pfitzner ist nie ein Mann des praktischen Lebens gewesen — seine Kunst wäre jeder realistischen Gestaltung unfähig. Sie will nicht enthüllen, tief eindringen in die Dinge, sondern sie reinigen und verklären. Man findet keine besondere Virtuosität psychologischer Detailarbeit bei Pfitzner, keine naturalistischen Tonmalereien, keine Illustrationen der Textworte und äußeren Geschehnisse. Seiner Tonsprache ist jeder Selbstzweck fern. Aus der Dichtung hervorgewachsen und unlösbar mit dieser verbunden, teilt sie deren Scheu vor lebensfrischer Wirklichkeit. Es ist ein Land der Visionen und heimlichen, inneren Entzückungen, in dem Dichter und Komponist der „Rose vom Liebesgarten" Hand in Hand miteinander wandern. Schemenhaft sind nur die Bilder, die sie uns zeigen, blaß und blutleer die Gestalten, zarte Kinder einer Phantasie, die das grelle Tageslicht nicht zu ertragen vermag und nur im Dunkel der Nacht ihr Feuer erglänzen läßt.

Ein Hymnus auf die Liebe ist Pfitzners Rose — doch diese Liebe ist nicht irdischer Herkunft. Sie stammt aus abstrakten Regionen, wo das Sonnenkind thront und Frau Minne herrscht. Nicht die Frau Minne des derben Mittelalters, die sehnsuchtsvoll begehrende, lebensfrohe. Sondern eine andere Frau Minne, vor deren Thron Menschenkinder nie treten dürfen. An ihrem Eingangstor steht der Winterwächter Tod, ihr Reich verliert sich in fernen Wolkennebeln. Ein Frühlings- und Liebeshymnus in Form eines allegorischen Märchens.

Siegnot, ein junger Edeling, er hält die geweihte Rose und wird dadurch zum Wächter des Liebesgartens erhoben, den er vor dem Eindringen feindlicher Wintermächte schützen soll. Im Waldgrunde vor dem Tore, an dem Siegnot wacht, ist das Reich Minneleides, der Quellennymphe — einer Art Verschmelzung von Loreley und Rautendelein. Siegnot erblickt sie, Liebe zu ihr überwältigt ihn. Er schmückt Minneleide mit den königlichen Abzeichen seiner Wächterwürde, Stirnreif und Rose. Mit ihr vereint will er aus dem Waldgrunde wieder emporsteigen zum „flammenden Garten". Doch Minneleide schaudert vor dem ungewohnten Glanze zurück, der ihr entgegenstrahlt, sie vermag ihre kleinliche Furcht nicht zu überwinden. Donnernd fallen die Tore des Paradieses vor dem zweifelnden Paare zu — der Nachtwunderer zieht im Gewitter herbei, seine Knechte überwinden den durch Verlust der Rose seiner Zaubermacht entkleideten Siegnot. Minneleide wird von den Zwergen in den Berg geschleppt. Mühsam folgt ihr der verwundete Geliebte, um den Räuber zu strafen. In der Berghalle herrscht der Wunderer, der bald durch Schmeicheln, bald durch Drohen Minneleide seinen Wünschen gefügig zu machen sucht. Er verachtet die Weiber und schätzt sie einzig als Mittel zur Lust. Als Siegnot erscheint und ihn zur Buße auffordert, höhnt er den durch Weiberschwäche Verratenen:

„Wer stürzte dich Frohen aus lachender Höh',
Durch wen versankst du zum blut'gen Weh?
Was der Nächtigen Heerschar nicht vermocht,
Vermocht ein Weib."

Verlassen von Minneleide, die auch jetzt noch ihre Furcht vor dem „flammenden Garten" nicht überwinden kann, ist Siegnot dem Tode verfallen. Doch höher als eigenes Leid steht Minnegebot. Siegnot mag vergehen — aber seine Liebe soll nicht durch nächtige Ueberwinder entweiht werden.

„Nur noch einmal, nur einmal noch,
O Mutter, die alles erhellt,
Gib mir die sonn'ge Kraft,
Die rächend dies Reich zerschellt."

Ekstatische Begeisterung durchglüht ihn, als ein heller Schein hinter den Säulen der Berghalle plötzlich aufblitzt. Er umschlingt die Pfeiler und donnernd stürzt mit ihnen das Reich der Unterirdischen zusammen. Siegnot und der Wunderer nebst seinen Knechten sind vernichtet, nur Minneleide und ihre Frauen haben das Leben gerettet. Durch Liebeswunder geläutert und gestählt, von klein-

[1] Wir stehen hinsichtlich der Frage, ob Propaganda oder Kritik, auf dem im Schlußpassus angedeuteten Standpunkt des Verfassers dieser Studie. Anderen Beurteilungen des Pfitznerschen Werkes blieben die Spalten der „N. M.-Z." nicht verschlossen. — (Der Klavierauszug des Werkes ist im Verlage *Max Brockhaus, Leipzig*, erschienen.)

licher Bangigkeit durch den schwersten Verlust befreit, wagt Minneleide jetzt mit dem toten Geliebten den Gang, vor dem sie mit dem lebenden zurückschauderte. Die leuchtende Rose weist ihr den Weg aus der Tiefe des unterirdischen Reiches empor zum Lande des Lichtes. Von Reue gequält, tritt Minneleide an das Tor des Liebesgartens, düstere Trauergesänge hallen durch die jetzt in Dunkelheit gehüllte Oede und klagen Minneleide des Mordes an. Doch ihr Schmerz überwindet die Furcht vor der drohenden Strafe — ihre Liebe vermag jetzt auch das Leben zum Opfer zu bringen. Krone und Rose gibt sie dem Toten zurück und bietet ihren Leib als Sühneopfer.

„Allmutter,
Fraglos geb' ich mich hin.
Mich Schmachgebrochne nimm auf — nimm hin."

Das Erlösungswunder ist vollbracht — Minneleides freiwilliger Liebestod weckt neues Leben. Der Garten entfaltet seine Zauber wieder, Siegnot und Minneleide vereinigen sich zu gereinigtem Dasein:

„Hier ist das All, hier ruht im Mutterherzen
Der ew'ge Friede und das Weltgeschick.
Mit Allgewalt zum Mutterherzen drängt es
Die Kreatur aus Tod und Lebensmühn.
Hier darf sie nun, wie sie verkläret worden,
Zur Gottesjugend siegreich auferblühn."

* * *

Zwei Handlungen sind in dieser Dichtung vereint: ein Sonnenmythos und eine Liebestragödie, Siegnots Fall und Minneleides Erhebung. Beide sind mit ungleichem Gelingen bearbeitet. Während die Minneleidehandlung etwa von der Mitte des zweiten Aktes an Interesse gewinnt und wachsende künstlerische Teilnahme erzeugt, bleibt Siegnot nebst seiner Umgebung in undeutlichen Umrissen stecken. Das Feenreich, wo sich die geheimen Zauber der Liebe offenbaren und Blütenwunder das Erwachen der Natur verkünden — es ist das Land des Frühlings, der von dort seinen Siegeszug durch die Welt antritt. Doch nicht klar und lebensvoll, als ein Reich der ungehinderten, schrankenlosen Liebe erscheint uns dieser Garten, sondern als ein von seltsam phantastischen Wesen bewohntes Land, wo wesenlose Gottheiten durch mysteriöse Zeremonien geehrt werden. Die Sternenjungfrau und das Sonnenkind sind die Beherrscher des Gartens, dessen Tor ein Held vor dem Eindringen feindlicher Wintersmächte schützt. Jährlich erneut sich dieses Wächteramt, dem durch göttlichen Ratschluß Erkorenen wird die Rose als Zeichen seiner Erhöhung verliehen. Näheres über die Gottheiten selbst (Nacht und Morgen, Sterne und Sonne) erfahren wir nicht. Es wäre daher fraglos besser gewesen, beide unsichtbar bleiben zu lassen; denn stummen Göttern haftet auf der Bühne stets ein fataler Ausstattungs-Beigeschmack an und läßt sie als rein dekorative Staffage erscheinen. Das Redner- und Erkläreramt übernehmen zwei Herolde, der Waffen- und der Sangesmeister. Ihrer Obhut ist das Minnereich anvertraut, sie sind die erkorenen Oberpriester der Gottheit. Doch auch ihnen hat der Dichter keine besondere Physiognomie zu verleihen für nötig befunden. Sie sind die Chorführer der Ritter und Edelfrauen, welche den Liebesgarten bewohnen und von dort mit mächtigem Sehnen in die Welt getrieben werden, um das Liebesevangelium zu verkünden:

„Der weite Kreis der Erden
Muß Minneland noch werden."

Der eigentliche Träger dieser Botschaft ist Siegnot, der Erwählte, dessen Zeichnung bedauerlicherweise den wundesten Punkt der Dichtung bildet. Selten wohl ist die Hauptfigur eines Bühnenstückes so unzureichend charakterisiert, so ausschließlich mit Stimmungslyrik ausstaffiert worden, wie dieser Siegnot. Wer ist er, was hat er getan, um zu dem hohen Amte berufen zu werden? Sehnsucht treibt ihn, gesondert von den anderen, die erst später nahen, im Heiligtum zu beten:

„Bitt' für mich, Sonnenkind,
Bei der Königin Blütenlind,
Daß ich kühn im Dienst der Minne,
Heil'gen Minnesold gewinne,
Gib, daß siegend ich ersteh —
Sei's durch Not und Todesweh."

An dies Gebet knüpft sich seine Weihe zum Wächter, und damit ist seine Charakteristik abgeschlossen. Man könnte vielleicht, um die fehlende individuelle Ausführung dieser Figur zu entschuldigen, auf Wagners Lohengrin hinweisen, welcher gleichfalls Träger einer göttlichen Botschaft ist und vom ersten Augenblick an als fertige Erscheinung vor uns steht. Doch gerade dieser Vergleich deckt den Unterschied zwischen beiden Dichtungen auf. Während im Lohengrin sofort Elsa als Trägerin der Handlung, als Mittelpunkt des Dramas gekennzeichnet wird und Lohengrins Persönlichkeit nur durch ihre Einwirkung auf Elsa, nur als Spiegelbild aus Elsas Seele Bedeutung gewinnt, als selbständiger Charakter aber gar nicht in Betracht kommt, sollte uns Gruns Drama gerade die Entwicklung Siegnots durch die ihm bisher unbekannte Macht der Liebe veranschaulichen. Und an dieser Aufgabe scheiterte der Dichter.

Aehnlich schattenhaft ist Siegnots Gegner, der „Nachtwunderer", gezeichnet. Ein böser Geselle, ein Poltergeist, der die Sonnenhelden überlistet und erschlägt, schöne Frauen raubt und dabei über die Psyche des Weibes philosophiert. Auch hier ist James Grun völlig in Aeußerlichkeiten stecken geblieben und hat nicht vermocht, der ihm vorschwebenden Erscheinung plastische Konturen zu geben, oder auch nur die zermalmende Dämonie des Bergkönigs zum Ausdruck zu bringen. Gleich Siegnot wirkt der Wunderer als schemenhaftes Abstraktum, als Prinzip des Bösen, welches das Prinzip des Guten heimtückisch angreift und am Ende unterliegt. Den Kampf dieser beiden Prinzipien durch individuelle Charakteristiken der Persönlichkeiten glaubhaft zu gestalten, ist Grun nicht gelungen. Ihm fehlt die Darstellungsgabe des echten Märchendichters, der gerade der ausschweifendsten Phantastik den Anschein realistischen Geschehens zu verleihen vermag und dadurch seine poetische Schöpferkraft bewährt, daß er das Unwahrscheinlichste im Augenblick des Geschehens durchaus natürlich und glaubhaft erscheinen läßt. Grun verlor den kernhaft naiven Ton des Märchenerzählers über die vielen mystischen Andeutungen und Verknüpfungen die er in die Dichtung hineingeheimnißte.

Dieser mystische Teil, der sich an die Person Siegnots, an die Gottheiten und Bewohner des Liebesgartens und ihre Gegensätze, den Nachtwunderer nebst seinem Gefolge knüpft, erscheint mir daher nicht nur in der Idee verfehlt, sondern auch in der Ausführung zweifellos mißlungen. All diesen Figuren ist eine Entwicklung im bühnendramatischen Sinne fremd, ihre Charaktere sind unzureichend dargestellt und beharren während des ganzen Stückes auf dem uninteressanten Ausgangspunkt. Die Geschehnisse, die eine Veränderung der Bühnenvorgänge herbeiführen, wirken als rein äußerliche Zufälligkeiten, nicht als aus einer inneren Notwendigkeit erwachsende Folgen der gegebenen Grundbedingungen. Sie könnten ebensogut ganz anders sein. Trotz einzelner lyrischer Schönheiten steht Gruns Dichtung als Bühnenwerk tiefer als manche der alten Opernlibretti, die an poetischen Episoden ärmer sind, dabei aber über einen dramatisch-logischen Aufbau verfügen.

Nur ein Charakter ist in der Rose-Dichtung, in und mit dem etwas vorgeht, der sich innerlich entwickelt und im Verlaufe der Dichtung Farbe gewinnt: Minneleide. Als Quellnymphe erscheint sie zuerst, als Waldkönigin mit einer eigentümlichen Mischung von kindlicher Naivität, schalkhaftem Frohsinn, natürlicher Wildheit und heimlichem Sehnen nach höherem Glück, als ihr in ihrem Königreich erblühen kann. Sogar einen Zug unschuldiger Koketterie hat ihr der Dichter gegeben — als sie Siegnot erblickt, sucht sie seine Aufmerksamkeit und Begehrlichkeit auf sich zu ziehen, indem sie einen lockenden Elfenreigen an-

führt. Leider hat sich Grun nicht versagen können, auch Minneleide seinen mythischen Nebenabsichten dienstbar zu machen. Sie wird die Repräsentantin der im Winterschlaf ruhenden Erde, die vom Rufe des Frühlings zu neuem Leben und Blühen aufersteht:

„Es schlief die Erde in Wintersgewalt,
Die blühende lag gefangen,
Da träumt mir so schwer in der Mutter Schoß
Ich könnt' nicht ans Licht gelangen.
Nicht gern drum weilt' ich im Mutterhaus
Es drängt mich zu Lenz und Leben hinaus.
Hör' ich erst Frühlingsboten schreiten
Ueber Wälder und Berge fahren und reiten
Dann sing' ich hier draußen mein lustiges Lied,
Das rauschet wie Quellengewühle.
Doch im Herzen die Sehnsucht brennt und glüht
Wo fänd' ich ein Königsgespiele?
Nicht mag ich die wilden Männer im Wald
Mit braunem Fell und mit Tiergestalt
Ach, keinen hat Minneleide für sich,
Nicht Freund, noch Bruder — nur dich, nur dich."

Ein elbisches Wesen ist Minneleide, eine Erdgeborene, die nach Höhen verlangt, ein armes, zum Leiden erkorenes Weib, das durch die Liebe des Mannes beseelt und einem reineren Dasein gewonnen wird, eine Undine des Waldes. Und hier lag der poetische Kern des Werkes, von hier hätte die Entwicklung ihre Fäden spinnen und sie dann zu einem Drama von der Läuterung des Weibes durch die Liebe verknüpfen müssen. Das Emporsteigen dieser ängstlichen, scheuen Elfe an das hellstrahlende Tageslicht, der Verrat an dem ihr schrankenlos vertrauenden Geliebten, den sie durch ihre Feigheit ins Verderben zieht, ihr Versagen, als der Zauberer im Berg — ihre Schwäche wohl kennend — höhnend eine letzte Möglichkeit zur Rettung zeigt und dann — nach dem Tode Siegnots — die plötzliche Umwandlung ihrer sinnlichen Leidenschaft zu einer alle Schrecken und Drohungen verachtenden Liebe, die auch das Leben zum Opfer bringt — das etwa wären die Stufen gewesen, die der Dichter hätte hinanschreiten müssen. Er hat sie zwar angedeutet und mag wohl empfunden haben, daß die Erscheinung Minneleides den eigentlichen Kernpunkt seines Dramas bildet. Es ist ihm aber nicht gelungen, dieser Erkenntnis künstlerischen Ausdruck zu geben, alle Kraft auf Minneleides Entwicklung zu konzentrieren und die übrigen Personen um diese eine Hauptfigur herum zweckmäßig zu gruppieren. Er wollte zuviel geben und hat dadurch weniger gegeben, als ihm vielleicht bei schärferer Umgrenzung seiner Absichten zu erreichen möglich gewesen wäre. Die Bedeutung Minneleides als Trägerin der dramatischen Entwicklung kommt deutlich erst im Nachspiel zur Geltung. Vorher dominieren die Episoden — Erscheinungen des Liebes- und des nächtlichen Zauberreiches. Sie gaben dem Dichter und dem Musiker Gelegenheit, ihre lyrische Stimmungskunst zu zeigen, aber sie wurden dem Drama verhängnisvoll. Und an diesem Uebel wird die Oper stets kranken. Sie ist etwas anderes geworden, als sie hätte werden sollen. Die psychische Umwandlung vom kindlich-genußsüchtigen Begehren der Liebe zum freiwilligen Folgen in Not und Tod darzustellen — das wäre eine Aufgabe von hoher Eigenart gewesen. Die Lösung ist nur zur Hälfte gelungen.

Vielleicht war es gerade das Problematische, Halbfertige der Dichtung, das Pfitzner reizte und zum Weiterschaffen antrieb. Die Schönheiten der „Rose" weckten starken Widerhall in ihm und eine täuschende Stimme spiegelte ihm vor, die Musik vermöge das Fehlende zu ergänzen. In ausführlichen theoretischen Auseinandersetzungen hat er diese Ansicht später zu begründen versucht[1]. „Das Wesen des Musikdramas besteht darin, daß es von beiden Künstlern nur das Element herausgreift, das als das ihnen allein gehörende und daher wesentliche klargelegt worden ist. Es ist, wie wir wissen, hier die allgegenwärtige ‚dichterische Idee', dort der ‚musikalische Einfall'."

Eine gefährliche Lehre, die den ganzen Nachdruck auf die Erfindungs- und Anschauungsgabe legt, die Kraft zur Gestaltung aber als nebensächlich nicht in Betracht zieht. Die „dichterische Idee" ist für Pfitzner das wesentliche, maßgebende, allein erforderliche. Eine einseitige Erkenntnis. Was wäre aus Wagners Nibelungen-Dichtung geworden, wenn sich der Bayreuther Meister mit der poetischen Intention begnügt, wenn er nicht all die mythologischen Gestalten individualisiert, sie aus dem reichen Schatze seiner menschlichen Erfahrungen belebt und ihnen plastische Konturen gegeben hätte? Eine Schattenbilderserie — über deren Wesenlosigkeit uns alle Genialität der „dichterischen Idee" nicht wegzutragen imstande gewesen wäre. Wir wollen die Bedeutung der „dichterischen Idee" keineswegs unterschätzen. Sie ist der Keim, der durch Wagner gewonnene neue Ausgangspunkt, von dem aus das Musikdrama, mit Hilfe der im Laufe der vorangehenden Entwicklung gewonnenen Mittel zu höheren Zielen fortschreitet. Keineswegs aber ist sie schon das Drama selbst, oder auch nur eine Gewähr für die Güte des Dramas. Diese wird vielmehr in erster Linie von der gestaltenden Fähigkeit des Dichters abhängen.

Wäre Pfitzner gegen sich selbst als schaffender Musiker ebenso anspruchslos gewesen, wie seinem Dichter gegenüber, hätte er seine Forderung an die Komposition in der Tat auf den „musikalischen Einfall", wie dort auf die „dichterische Idee" beschränkt — wir brauchten heute nicht über ein auf so zweifelhaften Voraussetzungen ruhendes Werk zu streiten. In Wirklichkeit hat der Musiker den Dichter weit hinter sich gelassen, ohne freilich die Schwächen des Werkes ganz verdecken zu können. Der Unterschied zwischen dem ungleichen Autorenpaar besteht darin, daß Pfitzner ein Künstler, Grun ein Dilettant ist. Beiden schwebt das gleiche Ziel vor. Während aber der Dichter in der Ausführung seine Gedanken nicht zur Tat werden zu lassen vermag, nur Entwürfe zustande bringt, wächst der Musiker während der Arbeit und überflügelt noch die erstrebten Grenzen. Sein Werk trägt durchgehends den Stempel großen, sicheren, meisterhaften Könnens, klarer, selbstbewußter Reife, ist frei von jugendlich überschäumenden Extravaganzen, originell und frisch in der Erfindung, im Ausdruck, besonders der lyrischen Stimmungen der Waldromantik wie der phantastischen Liebesgarten- und Berghöhlenschilderung von faszinierender Eigenart. Vielleicht mögen die Märchenbilder, die der Dichter skizzierte, den Musiker gereizt haben, seine Schilderungskunst gerade an so seltsamen Aufgaben zu versuchen. Vielleicht — ich spreche nur eine Vermutung aus — war die Bevorzugung des mythisch-phantastischen Elementes auf Kosten des dramatischen Entwicklungsganges gerade der Wunsch des Musikers. Was mir diese Annahme nahelegt, ist die Wahrnehmung, daß Pfitzner auf die für den Fortgang der Handlung nebensächlichen, zum Teil in das Gebiet des reinen Ausstattungswesens fallenden Teile so außerordentliche Liebe und Sorgfalt verwendet hat, sich unbedenklich Weitschweifigkeiten und Abweichungen von der dramatischen Hauptlinie gestattet, während er sich an manchen wichtigen Punkten, die sehr gut ein nachdrückliches Betonen und Hervorheben vertragen hätten, auffallend knapp und kurz faßt. Das sind Anzeichen, die uns davor warnen, dem Textdichter allein die Schuld an den begangenen Fehlern zuzuschieben, denn zweifellos hängen sie mit den Wünschen und Ansichten des Komponisten zusammen.

Pfitzner wollte offenbar ein Märchen — kein Seelendrama. Seine Phantasie erfreute sich an den bunten Erscheinungen einer vielgestaltigen Zauberwelt, ihn reizte mehr der romantische Rahmen, als die Liebestragödie, die sich innerhalb dieses Rahmens abspielt. Kobolde und Elfen, Gottheiten und nächtige Unterweltler, Blütenwunder und Waldesschweigen, Mondlichtszenen und Quellenrauschen,

„Zauberlieder, Wunderweisen
Aus den ew'gen Minnekreisen"

[1] In den „Süddeutschen Monatsheften", Januar 1908.

— das sind die Bande, die den Musiker an die Dichtung der „Rose vom Liebesgarten" fesselten. Ihnen lieh er die stärksten, tiefsten Töne, die ihm erklangen, an ihnen erschöpfte er die Quellen seiner Schaffenskraft. Die Fabel, um die sich diese Umgebung gruppierte und die eigentlich den Anlaß zu all dem Stimmungszauber gab, nahm er als unvermeidliche Beigabe mit in Kauf. So störte auch der Musiker die einheitliche Bühnenwirkung, indem er das Interesse des Hörers durch theatralische Dekorationseffekte und eingestreute lyrische Intermezzi vom Fortgange der Handlung selbst ablenkte.

Es ist schwer, einem Werke vom Klange der Pfitznerschen „Rose" mit solchen kritischen Bedenken entgegentreten zu müssen. Um so schwerer, als die Partitur, vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachtet, eine der wertvollsten Gaben aus der nachwagnerischen Zeit bedeutet. Nicht nur der Erfindungsreichtum und die charakteristische Mannigfaltigkeit des Ausdrucks sind bewunderungswürdig — auch die Technik ist zu exzeptioneller Höhe gediehen und bringt mühelos das Gewollte zur Anschauung. Die Art des Aufbaues wurzelt selbstverständlich in den durch Wagner gegebenen Anregungen. Das Orchester wird zum Träger und Vermittler der Bühnenvorgänge, zum Dolmetsch des Gefühles. So einseitig eine Unterschätzung des an Schönheiten reichen und fast durchweg interessanten vokalen Teiles wäre, so liegt das künstlerische Schwergewicht doch zweifellos in der symphonischen Durchführung, die Pfitzner dem Orchester hat zuteil werden lassen.

Das motivische Material, das der „Rose" zugrunde gelegt ist, gliedert sich den Hauptzügen der Handlung entsprechend in drei Gruppen: Motive des Liebesgartens und des dorther stammenden Siegnot, Motive Minneleides und ihrer Gefolgschaft, Motive des Wunderers und seiner Knechte. Da eine detaillierte Zergliederung der Struktur des ganzen Werkes hier zu weit führen würde, mögen nur die Hauptmotive angeführt und ihre Bedeutung für die wichtigsten Phasen der Handlung kurz angedeutet werden. Die Benennung dieser Motive ist nur als ein technisches Hilfsmittel zur Verständigung aufzufassen. Für den Künstler selbst hat die namentliche Bezeichnung eines Motives stets etwas Unfreies, Beengendes. Denn das Wesen des inhaltlich ausgiebigen, veränderungsfähigen Motivs beruht gerade in seiner Vieldeutigkeit, in seiner Fähigkeit, neue Gedanken- und Gefühlsassoziationen herzustellen. Es widersetzt sich daher einer genau präzisierten Benennung — wo diese im folgenden zu Hilfe genommen ist, mag sie nur cum grano salis aufgefaßt werden.

Es ist bezeichnend für Pfitzner, daß sich seine Motive vorwiegend auf Gefühlsregungen, zum weit geringeren Teil dagegen auf persönliche Willens- und Charakterzüge der handelnden Persönlichkeiten beziehen. Auch hierin offenbart sich das Ueberwiegen des Lyrikers auf Kosten des Dramatikers. Der beschreibende Grundton dominiert. Am reichsten mit selbständigem motivischen Material bedacht ist die Schilderung des Liebesgartens.

„Auf, auf, blast gewaltig!
Das Zeichen muß erschallen,
Daß donnernd Ufer und Berge hallen."

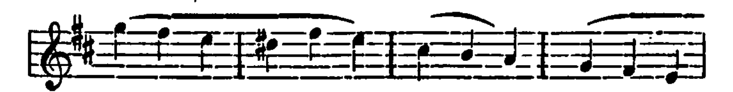
Dieser spätere Weckruf des Waffenmeisters ertönt aus den ersten Takten des Vorspiels, dem die langgezogene, bald nahe, bald aus weitester Ferne erklingende primitive Hornfanfare: fis—d—fis unterlegt ist. Sie erweitert sich zu einem Hauptmotiv des Werkes:

Sehr langsam. Pos. u. Tromp. Holzbl. Harfe.

Es ist der Ruf: „Lenz ist da" — er eröffnet das Vorspiel mit leisen Akkorden, er beschließt es in strahlendem Fortissimo:

„O freud'ger Braus
Der Lenz zieht hinaus."

Er bildet auch den Ausklang der Oper. So gleicht er einem symbolischen Ringe, der sich um das ganze Werk legt und es auch musikalisch zum Hymnus der erweckenden Liebe, des Frühlings weiht. Ein zweites Frühlingsmotiv schließt sich dem ersten im Vorspiel unmittelbar an. Es bildet die Fortsetzung oder gleichsam Erfüllung des Weckrufes — die Welt des Liebesgartens tut sich auf, die Schleier heben sich, die Bewohner strömen herbei:



Es ist ein zweideutiges Motiv — in der herb energischen Wendung nach Moll bezeichnet es die feindliche, vor dem Wintertore lagernde Außenwelt, zugleich den greisen Hüter des Wintertores. Als drittes, dieser Gruppe angehörendes, erscheint das Tempelmotiv:



— das Heiligtum des Liebesreiches, den einsam hehren Sitz der Gottheiten bezeichnend:

„Dorthin nun, wo aus heil'ger Welle
Des T e m p e l s Bau sich frei erhebt,
Dorthin sei unser Fuß bestrebt."

Diese Hauptmotive bilden die wesentliche Grundlage der präludierenden Instrumentaleinleitung und ersten Vorspielszene, des Begrüßungschores der sich zum Frühlingsfeste mit Blumen schmückenden Mädchen, der Ansprachen des Sanges- und Waffenmeisters, die den Zug zum Heiligtum überwachen:

„Geordnet festlich laßt uns schreiten
Das jährlich Fest neu zu bereiten,
Dem königlichen Sproß der Sonne
Durch den in ew'ger Kraft und Wonne
Hier blühn der Seligen Gestade."

In feierlicher Prozession treten die Wallfahrer an, der „Kinderlobgesang", eine der naiv reizvollsten Eingebungen Pfitzners, ertönt:

„König ohne Schwert und Brünne
Herrscht das lichte Sonnenkind,
Seine Mutter heißt Frau Minne,
Der wir all zu eigen sind.

Siegend über Näh und Ferne
Dringt der lieben Sonne Strahl,
Doch der Königin sich neigen
Goldne Sternlein ohne Zahl.

Selig spielen wir und singen
Auf der bunten Frühlingsau,
Ob dem süßen Reich der Minne
Wacht ja unsre liebe Frau."

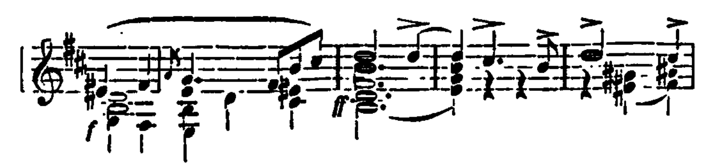
Das folgende Orchesterzwischenspiel entwickelt sich aus Motiven des Marsches und geht dann, zugleich mit dem allmählichen Sichtbarwerden des neuen Bildes, das das Heiligtum mit der Sternenjungfrau und dem Sonnenkind zeigt, in das Tempelmotiv über. Am Eingang steht Siegnot, bereit, der Gottheit zu opfern und eine Gabe zu erflehen. Den Gedankengang seines (bereits zitierten) Gebetes charakterisiert eine Reihe von Motiven. Die Bitte an das Sonnenkind:



Den Kampf im Dienst der Minne:



Das siegende Erstehen des Kämpfers:





Das Kind reicht ihm die Rose, deren Motiv:

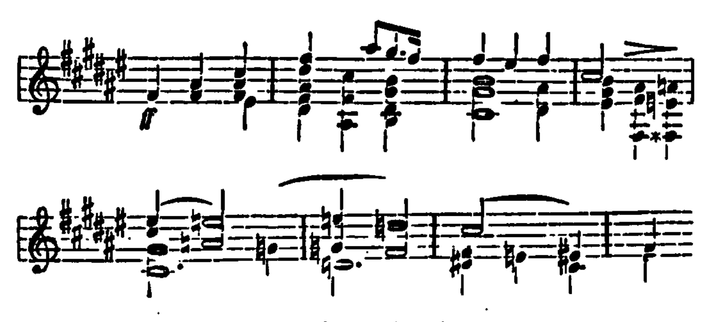


diese Szene abschließt. Der Festzug naht von ferne. Noch ein neues Motiv des Liebesreiches bringen die Ansprachen der beiden Meister:

„O, denk der Frühlingssehnsucht."

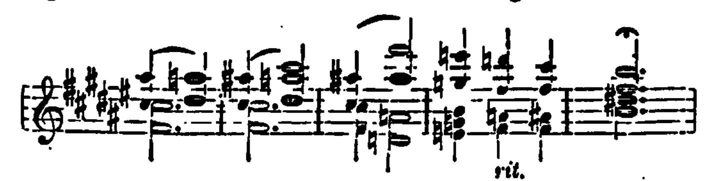


Das Blütenwunder, dem alle abgewandten Blickes beiwohnen, kündet das Nahen des Frühlings. Die Jungfrau segnet die Welt. Ein zauberhafter Orchestersatz von märchenhaft feinen Farben, ein Kleinod romantischer Stimmungskunst, in dem das geheimnisvolle Knospen und Drängen der erwachenden Natur in zarteste Töne gebannt erscheint, begleitet diese stumme Szene. Mit grandioser Steigerung bitten der Chor und seine Führer um ein Zeichen, das den neu erwählten Hüter erkennbar macht. Siegnot wird durch die Opferflamme als Wächter bezeichnet. Der Chor huldigt, die beiden Meister weihen ihn. Das Schwert übergibt ihm der Waffenmeister als göttliche Schutzwehr gegen Feinde des Liebesreiches:



„Hoch über Leben, über Tod
Hebt dich der Minne Machtgebot."

Vom Sangesmeister empfängt der bisher nur als „ein Edeling" Bezeichnete den Namen und den königlichen Stirnreif:

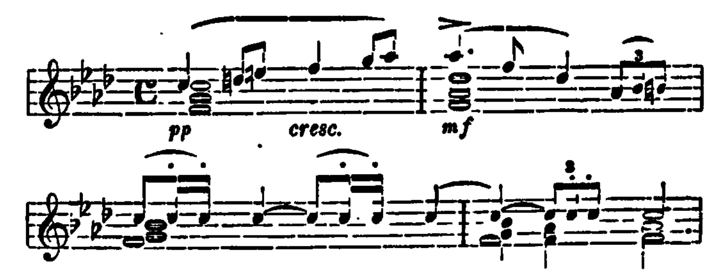


„Der du durch Not zum Siege gehst
Siegnot sei uns benannt —
So Ros' wie Reif hier weis' der Welt
Dein königlich Geblüte
Dir präg's tief ins Gemüte,
Daß der des Reiches bester Hüter
Durch den aus kühlen Todeslanden
Uns neu Geschwisterschar entstanden.
Der weite Kreis der Erden
Muß Paradies noch werden."

Nach einem kurzen, mystisch-zeremoniellen Intermezzo — Siegnot führt das Sonnenkind der versammelten Schar zu — klingt das Vorspiel in den Jubelruf des Chores aus: „Der Lenz zieht hinaus."

Dem sonnenhellen D dur des Vorspiels folgt die düster geheimnisvolle Waldromantik des ersten Aktes, f moll, pianissimo anhebend, in dämmerigen, wispernden Akkorden dargestellt. Nicht das trauliche, sonnendurchstrahlte Waldweben des Wagnerschen „Siegfried" — sondern ein phantastisches Urwaldbild, von Böcklinschen Phantasiewesen bevölkert, ist hier gezeichnet. Siegnot lagert hoch oben am Tor:

„Waldesrauschen weit und wogend,
Grüner Wipfel, schwankendes Meer."

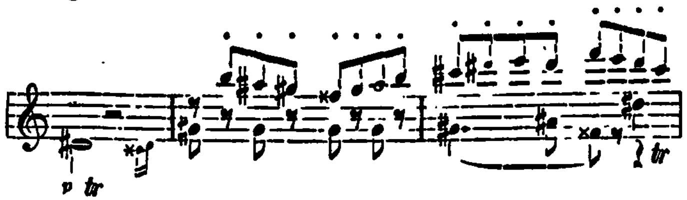


Einem langen Orchestervorspiel liegt dies Motiv zugrunde und wird in dem folgenden großen Monolog weitergeführt, bis es in Siegnots Schönheitsentzücken gipfelt:



„Ach, wie schön ist doch die Welt
's ist alles so heimlich, so wohlig bestellt."

Der Moormann, ein gutmütiger Kretinspuk, erscheint, glotzt Siegnot an und erteilt ihm auf Befragen Auskunft über die Bewohner des Waldes. Minneleides Tanzmotiv erklingt dabei zum erstenmal:



Siegnot: „Wer ist sie?"
Moormann: „Die Elfenfraue vom Bronnenstein,
Ihr roter Mund, ihrer Augen Schein,
Lächelnd labten die Groß und Klein.
Aus dem hohlen Berg die Ries' und Zwerg
Zwängten sie mit sich fort.
Scheuten sie nicht
Den Wächter an hoher Pfort'."

Bei Erwähnung der Feinde Minneleides ertönt das energische Motiv des Wunderers:



Im Mondlicht zeigt sich Minneleide. Mit Gesang und Harfenspiel lockt sie Waldmänner und Moosweibchen, reizt sie zum Tanz und sinnlichen Begehren. Ihr Lockruf:



nebst dem früheren Tanzmotiv liegt dem folgenden Reigen der Waldwesen zugrunde, welches sich, sobald Minneleide den Wächter erblickt hat, allmählich zur Ausgelassenheit steigert, bis Siegnot den Taumel mit dem Rufe: „Du Elfenfraue“ unterbricht.

Hier schließt sich eines der Hauptstücke des Werkes, das große Duett zwischen Siegnot und Minneleide an. Staunend fragen sie sich nach ihrer Vergangenheit, bis sie zum Bewußtsein ihrer Liebe erwachen und auf Siegnots Drängen in das Reich der Rose emporzusteigen suchen. Das Verheißungsmotiv, die Kunde vom „strahlenden Garten“ erscheint als Krone des Duettes:



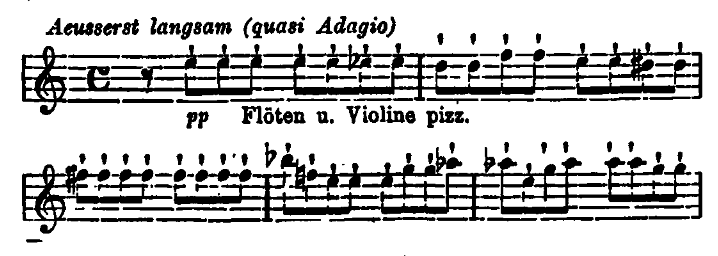
„Du sollst vor Glanz und vor Wonne erbeben,
Ich will dir die Sterne vom Himmel geben,
Dich schmück' ich mit Schätzen, die nimmer verblühn,
In Ewigkeit sollst du strahlen und glühn.“

Alle Beziehungen, welche sich zwischen Siegnot und Minneleide, zwischen dem Liebesparadies und der Erde knüpfen und durch die vorangehenden Motive charakterisiert werden, kommen in diesem Stück, einem der prachtvollsten Duette unserer deutschen Opernliteratur, zur Geltung. Es scheint, als hätte Pfitzner alles, was er an künstlerischer Liebe für seine beiden Helden besaß, in diese Komposition hineingegossen. Hier ist das, was dem ganzen Werke fehlt: dramatisches Leben, Entwicklung, Steigerung, vom scheuen gegenseitigen Befragen bis zur jubelnden Erkenntnis der Zusammengehörigkeit im reichsten Maße vorhanden und nur das Nachspiel noch vermag als Bühnenereignis in gleicher Weise zu fesseln. Das freudige Emporsteigen der Liebenden, Minneleides jähes Zurückzucken, Siegnots Schmerzensruf:

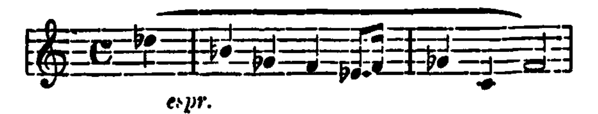
„Himmel und Erde bezeugt:
Nicht ich verschloß ihr Wonne und Glück,
Sie selber wandt' sich vom Licht.
Zieh denn hin — ich halte dich nicht“,

das Erscheinen des Nachtwunderers, Siegnots vergeblicher Kampf — alles das spielt sich in überraschend lebendiger Schnelligkeit ab und gibt dem Akt einen außerordentlich wirkungsvollen Abschluß. Pfitzner liebt es, seine Opernakte durch ein Thema gleichsam einzurahmen. Wie das Frühlingsmotiv am Anfang und Ende des Vorspieles und des ganzen Werkes steht, so klingt der Waldakt mit derselben zauberhaften f moll-Melodie aus, mit welcher er begann.

Erwies sich der erste Akt, von der etwas sehr ausgedehnten Exposition abgesehen, als dramatisch geschickt und wirkungsvoll aufgebaut, so zerstört der zweite Akt leider alle auf eine lebendig fortschreitende Handlung gerichteten Erwartungen. Selbst die Genialität, mit welcher Pfitzner einige Details, besonders das öde Schweigen in der Berghalle, das gespenstisch schauerliche Tropfen des rinnenden Wassers dargestellt hat:

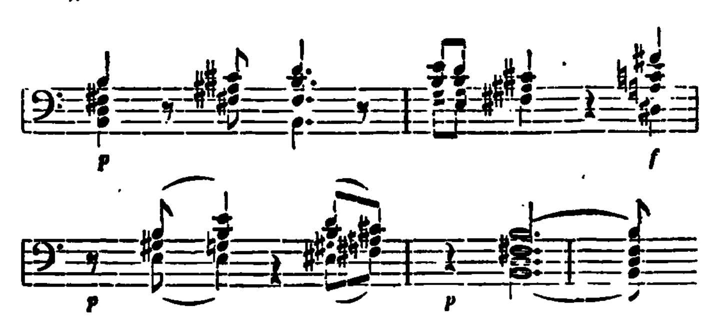


hilft nicht über die organischen Schwächen der Textanlage hinweg, die den Komponisten von einer tiefschürfenden psychologischen Charakteristik abzogen und sein Interesse auf äußerliche Details beschränkten. Hier sinkt die Dichtung stellenweis zum bloßen Ausstattungstext herab. Selbst die Sprache wird noch schwülstiger und gesuchter als vorher, und gleich dem Dichter gerät auch der Musiker mehrfach in seichteres Fahrwasser. An wichtigen neuen Motiven treten auf das des Minneverrates:



„Minne, Minne, warum verrietst du mich?“

Dann das späterhin noch sehr bedeutungsvolle Motiv des „Sühnetodes“:



„Büß' ich hier erst mit Leben und Leib,
Entreiß' ich die Ros' dir, entführe das Weib.“

Der Monolog Siegnots, welcher sich dem Orchestervorspiel anschließt und diese Motive einführt, bildet zugleich das hervorragendste Musikstück des Aktes. Es folgt dann die Szene zwischen Minneleide und den sie schmückenden Begleiterinnen, im gefällig erzählenden Balladenstil — nur zum Schluß mit einer spontanen Wendung ins dramatisch Große: „Der Herr der Berge reckt den Arm.“ Gänzlich versagen aber die anschließenden Szenen zwischen dem Wunderer und seinem Zwergenvolk, Siegnot, Minneleide und ihren Frauen. Hier, wo der Dichter langatmige, fast knabenhaft anmutende Auseinandersetzungen zwischen den Hauptpersonen anstelle einer sich schärfenden Reibung und Erhitzung der Charaktere gibt, wo er schließlich zu einem peinliche Erinnerungen an Saint-Saëns' „Samson und Dalila“ weckenden Knalleffekte greift, um nur die mit konstanter Hartnäckigkeit stillstehende Handlung auf irgend eine Weise vorwärts zu schieben — hier findet auch Pfitzner nicht die Töne, welche uns diesen Teil des Werkes wenigstens musikalisch nahe bringen könnten. Als bemerkenswert erwähne ich die eigenartige, fast grausige Wirkung des in mehrfacher Vergrößerung erklingenden Tropfmotivs bei Minneleides verzweifelter Abwehr:

„Zu Eis gerinnt mein Blut,
Wie Erz lasten die Glieder.“

Dann setzt das Interesse erst nach dem Zusammensturz der Halle wieder ein — Minneleide ruft in der Dunkelheit nach Siegnot:

„Vor dem flammenden Garten nicht fürcht' ich mich mehr,
Dein bin ich nun ganz, Geliebter.“

Nur das schaurig eintönige Tropfmotiv antwortet ihr, Siegnot liegt tot in der Halle und an seiner Leiche sinkt Minneleide zusammen.

Das Nachspiel — Minneleides Klage könnte man es nennen — bringt die konzentrierte Zusammenfassung des künstlerisch Guten und Wertvollen. Zwischen den beiden, zunächst unsichtbaren Chören und der mit Siegnots Leichnam heranschreitenden Minneleide spielt sich eine Art Gerichtsszene ab, bei welcher dem ersten Chor das Amt des Anklägers, dem zweiten das des Verteidigers zufällt, während Minneleide sich selbst der Vernichtung preisgibt. Ein Trauermarsch eröffnet die Instrumentaleinleitung:



Ihm liegt Minneleides Klagegesang zugrunde:

„Der für Euch starb,
Des Blut Euch Frieden warb,
Tragt ihn zur Heimatspfort' nun hin."

Minneleides Abschied von der Welt, in einer feierlichen Anrufung der Rose gipfelnd, läßt die Motive des Liebesgartens wieder erwachen. Ueber dem düsteren Tremolo es moll ertönt, jetzt schauerlich wirkend, der Weckruf:

„Unendliche Klage verdunkelt das Licht der Welt.
In fernste Ferne entwichen das Paradies.
Versiegt ein Liebesquell,
Entweiht durch dich, Verruchte."

Das Tempelmotiv ist Minneleides Verzweiflungsschrei unterlegt:

„Mutter, Mutter, schau meine Pein,
Den Weg wie find' zur Sühn' ich ein?"

Mit dem Motiv der Frühlingssehnsucht tröstet in A dur der zweite Chor:

„Komm zu mir, in meiner Liebe
Ruh in Frieden, ruhe aus,
Sei getrost, nichts kann dich treffen,
Wo dein Heim, dein Vaterhaus."

Das Frühlingssehnen ist erfüllt, mit Minneleides freiwilliger Hingabe wird ihre Schuld getilgt. In der vereinigten Folge des Motives der Frühlingssehnsucht, des zweiten, dem Weckruf folgenden und schließlich den Akkorden des Frühlingseinzugs klingt das Werk in zarten Harmonien aus.

* * *

Die bisherige Geschichte der Pfitznerschen „Rose vom Liebesgarten" ist eine Geschichte von der Rose Pilgerfahrt. Ein Werk, von so reinem Idealismus getragen, ein Zeugnis derart hoher künstlerischer Gesinnung und echten Schaffensdranges mußte in einer Zeit, die vom Künstler den gleichen Geschäftssinn verlangt wie vom Kaufmann und den Vertrieb von Kunstwerken zur Industrie umgemodelt hat, notwendig gedrückt und verkannt werden. Wir stehen daher vor der demütigenden Tatsache, daß z. B. in Berlin, dessen beide große Opernbühnen mit Leichtigkeit einen nahezu vollständigen Puccini-, Leoncavallo- oder Massenet-Zyklus veranstalten könnten, in der Stadt der „großen historischen Pantomimen" und ähnlicher merkwürdiger pseudo-wissenschaftlicher Naturereignisse, für Pfitzners „Rose" sich bisher kein Platz gefunden hat. Es mag vielleicht befremdlich erscheinen, daß das Werk unter derartig mißlichen Verhältnissen hier eine kritische und keine aus Propaganda-Rücksichten prinzipiell wohlwollende Beurteilung gefunden hat. Ich war indessen der Ansicht, daß für einen Musiker vom Range Pfitzners verschönernde Lobreden eine Herabsetzung bedeuten. Sind uns nicht gerade die Menschen am liebsten, deren Schwächen und Fehler klar vor unseren Augen liegen? Bergen nicht oft gerade ihre Gebrechlichkeiten einen Reiz, der uns stets von neuem anzieht und fesselt? Wer vermag die Gesetze zu nennen, an welche sich der unbewußte Zauber des persönlichen Mitfühlens bindet? Wer ergründet das Geheimnis der künstlerischen Sympathie? Ich versuchte nicht, die Schwächen des Stückes zu bemänteln — und doch fühle ich das Eigenleben, welches in dieser Partitur pocht, doch empfinde ich, daß ein Paar Musikeraugen über der Entstehung des Werkes gewacht haben, wie sie nur diesem einen Künstler zu eigen sind. Ein leiser, zarter Duft umhüllt das Werk wie ein feingewobener Schleier, ein seltener, kostbarer Duft, aus dem uns sofort das Bewußtsein von etwas Eigenem, durchaus Persönlichen entgegenweht und uns die „Rose vom Liebesgarten" als eines derjenigen Werke erkennen läßt, in denen ein Teil von der schöpferischen Potenz unserer gesamten Gegenwart eingeschlossen liegt.

Ueber Pfitzners Kammermusik.

Klavierquintett in C dur (op. 23).

Bruno Walter zugeeignet.

Hans Pfitzner ist als schaffender Tonsetzer zuerst mit einem Werke der Kammermusik an die Oeffentlichkeit getreten: der prächtigen Violoncellsonate op. 1, einem Jugendwerke, das die Vorzüge eines solchen mit einer ganz erstaunlichen Reife und Selbständigkeit der Erfindung wie der Gestaltung verbindet, frisch und glänzend, von Bernhard Coßmann, dem Altmeister des Instruments, als die bedeutendste Nach-Beethovensche Violoncellsonate gewertet. Und auch in der Folge ist der Künstler immer wieder zu der Kammermusik zurückgekehrt. Hier floß ihm der stählende Quell der reinen Musik, an dem er sich erquickte, so oft in seinem heißen Ringen um die Palme des Musikdramatikers eine Pause eingetreten war. Hier war das Gebiet, wo er — der der orchestralen Instrumentalmusik nahezu völlig ferne blieb — ein Bedürfnis voll befriedigen konnte, das er seiner ganzen künstlerischen Individualität und Richtung nach besonders stark empfinden mußte: das Bedürfnis, sich als absoluten, durch keinerlei außermusikalische Rücksichten eingeschränkten Musiker zu fühlen und zu betätigen. So entstanden Werke, wie das große Klaviertrio in F dur, das Streichquartett in D dur und zuletzt das Klavierquintett in C dur, — äußerlich angesehen Parerga, die schon ihrem Umfang nach weit zurückstehen hinter den mächtigen Opernpartituren des „Armen Heinrich" und der „Rose vom Liebesgarten", ihrem inneren Werte nach aber Höhepunkte im Schaffen des Komponisten bedeuten, Offenbarungen, in denen sich sein Genius in einer Reinheit und Eigenart manifestiert hat wie nirgendwo anders. Schon das allein weist diesen Kammermusikschöpfungen einen ganz besonderen Platz innerhalb des Pfitznerschen Gesamtschaffens an, daß der Einfluß Richard Wagners, der uns in den beiden Opern auf Schritt und Tritt fühlbar wird, hier gar nicht vorhanden ist und infolge davon auch in ganz besonders merklicher Weise der lebendige Zusammenhang zutage tritt, der die Pfitznersche Musik sowohl mit der Kunst unserer Klassiker (Beethoven!) wie mit der der Altromantiker (Schumann!) enger verbindet als das von der Musik irgendeines anderen bedeutenden Zeitgenossen gesagt werden darf. So konnte es kommen, daß mancher Beurteiler, der dem Musikdramatiker Pfitzner ganz ferne stand, gerade durch ein Werk wie etwa das F dur-Trio für den Künstler gewonnen und von der überragenden Bedeutung seines Schaffens überzeugt wurde. In dem Trio hat der Kammermusiker Pfitzner zum erstenmal die volle Höhe reifer Meisterschaft erreicht. Es hat einen langsamen Satz, dessen Empfindungstiefe in der Musik aller Zeiten ihresgleichen sucht. Hinter diesem großen und starken Werke mußte das D dur-Quartett trotz aller musikalischen Kostbarkeiten, die es enthält, als g a n z e s schon deshalb zurückbleiben, weil es in dem Gefüge seiner einzelnen Teile, deren Folge kaum etwas von einem inneren Zusammenhang verrät, weit lockerer ist und der Geschlossenheit des Trios gegenüber einen mehr improvisatorisch-fragmentarischen Gesamteindruck hinterläßt. Erst in dem neuen C dur-Quintett hat Pfitzner den im Trio erreichten Gipfel seines Schaffens wieder erklommen, ja vielleicht sogar noch überstiegen.

Das H a u p t t h e m a des e r s t e n S a t z e s , mit dem die von der Bratsche in parallelen Sexten begleitete zweite

Violine über dem tiefen Orgelpunkts-C des Violoncello beginnt:



trägt episch-romantischen Charakter. Aus der beschaulichen Ruhe des Anfangs führt eine anhaltende Steigerung in Tonstärke und Tempo heraus und mündet nach erreichtem Fortissimo in einem zweiten Gedanken (zuerst Klavier allein):



Wie das zweite Thema sich dem ersten nicht sowohl kontrastierend gegenüberstellt als vielmehr organisch aus ihm herauswächst, so gipfelt seine Entwicklung in dem leidenschaftlichen Ausbruch einer Phrase:



die zuerst innerhalb der Exposition des ersten Themas als Kontrapunkt zu Motiv 1 a aufgetreten war. In diesem Verhältnis zwischen erstem und zweitem Thema, demzufolge das zweite an Selbständigkeit hinter dem ersten stark zurücktritt, liegt nun vor allem auch der sozusagen „monistische" Gesamteindruck des ersten Satzes begründet, der — obwohl er sich ziemlich streng an die in ihrem Wesen „dualistische" Sonatenform hält — doch beim ersten nicht genauer analysierenden Hören so wirkt, als ob er inhaltlich auf einem einzigen thematischen Hauptgedanken beruhe, aus dem alles andere sozusagen nur „gefolgert" sei.

Die Gruppe des 2. Themas, das in dem zur Haupttonart terzverwandten E dur eingesetzt hatte, wendet sich auf jenem ihrem Höhepunkt (Motiv 3) nach e moll, um dann mit einem beruhigend abschwellenden Codalsätzchen in G dur auszulaufen. — Die Durchführung des 1. Satzes ist in dem, was man gewöhnlich thematische Arbeit nennt — das aber hier so ganz und gar nichts von „Arbeit", d. h. von willkürlich Gewolltem und mühselig Gemachtem an sich hat — so überreich, daß Walter Riezler in einem lesenswerten Aufsatz über das Quintett (Süddeutsche Monatshefte VI, 3) hier den Höhepunkt des ganzen Werkes hat finden wollen. Nirgends (außer im langsamen Satze des Streichquartetts) kann man vielleicht so gut die Eigenart des Pfitznerschen Kontrapunkts studieren, den Riezler so treffend charakterisiert: „Dieser Kontrapunkt ist in mancher Beziehung etwas ganz Neues. Er hat nichts mehr zu tun mit jenem sozusagen malerischen Kontrapunkt der Wagnerschen Schule, der vor allem den Eindruck eines reichbewegten Gewebes erwecken will. Pfitzner individualisiert die einzelnen Stimmen bis zur tatsächlichen Selbständigkeit, erschreckt vor keiner Härte der thematisch frei einsetzenden Stimmen und schafft so eine Art Empfindungskontrapunkt, der eine ungeheuer lebendige Wirkung hervorbringt." (A. a. O. S. 418.)

Die Durchführung wird beschlossen von einer Steigerung, die zur Wiederaufnahme des Hauptthemas (1) im stärksten Fortissimo führt. Die Gruppe des 2. Themas wird in wesentlich gekürzter Form wiederholt. Die anschließende Coda ist beherrscht vom 1. Thema und von Motiv 3, mit jenem bringt sie in pompösem Fortissimo den Satz zum krönenden Abschluß.

Der zweite Satz — Intermezzo, G dur, $^2/_4$ — bildet zum ersten einen starken Gegensatz. Er hat etwas ungemein Kapriziöses, das stellenweise bis zum Schrulligen zu gehen scheint. Die elegante Grazie des Themas:



das im Violoncello allein beginnt, klingt wie übertrieben, fast karikiert. Die Pizzicatogänge, mit denen 2. Violine, Bratsche und Klavier das melodieführende Violoncell anfangs begleiten, gehen in der Folge in ein duftig leichtes Arabeskenwerk über, das den an das Thema selbst sich anschließenden Codalgedanken:



umrankt. Auf den 1. Teil, in dem das Hauptthema (4) herrscht, folgt ein zweiter in E dur mit dem folgenden neuen (obwohl rhythmisch und melodisch mit dem Hauptthema zusammenhängenden) Gedanken:



Zwischen die Exposition dieses Gedankens und seine Wiederholung ist eine Episode eingeschoben, die motivisch jenem zuerst als Coda zum Hauptthema auftretenden Gebilde (5) zugehört. An die Wiederholung schließt sich dann ein dritter Teil, der das 1. Thema (4) wieder aufnimmt, so daß die „dreiteilige Liedform" (A—B—A) als Schema für den Aufbau des ganzen Satzes sich ergibt.

Der III. Satz, ein Adagio von so ergreifendem, eigenerlebtem Empfindungsgehalt, wie es von den Lebenden nur Pfitzner zu schreiben weiß, widerstrebt am meisten der Analyse. Nicht aus objektiven Gründen, weil es etwa in seiner Form besonders verwickelt und wenig übersichtlich wäre, sondern vor allem wegen des subjektiven Bedenkens, das sezierende Messer an ein Gebilde zu legen, in dem die Kunst so ganz und gar lebendigstes Leben ist. Ich begnüge mich, die thematischen Hauptgedanken und das Schema des Aufbaus zu geben.

1. Ein aus gehaltener Ruhe zu leidenschaftlichem Gefühlsausdruck sich steigernder Gesang:

7.



zu dem die 2. Geige kontrapunktiert, hebt gleichsam improvisierend in der Bratsche an. Sein Anfang steht in D dur, die Tonart des Satzes — h moll — wird erst im weiteren Verlauf erreicht.

2. Fester geschlossene Gestalt als diese leidenschaftliche Improvisation hat ein zweiter Gedanke:

8.



der im Klavier zu einer trauermarschartigen Begleitung der Streicher erscheint und schließlich in E dur den folgenden Anhang erhält:

9.



In der Folge wird dann jener erste improvisierende Teil (Thema 7) wieder aufgenommen, ihn löst der zweite Teil (mit Thema 8 und 9) ab und endlich erscheint abschließend noch einmal der improvisierende Gedanke 7.

Mit einem jener gänzlich unvermittelten Sprünge von einem Gefühlsbereich in das gerade entgegengesetzte, wie sie Pfitzner liebt, mit einem ähnlichen „Empfindungspurzelbaum" — so könnte man einen solchen fast grotesk wirkenden Stimmungsumschlag nennen —, wie das Finale des Streichquartetts sich an den langsamen Satz anschließt, so geht auch im Quintett das Adagio „attaca" in einen Satz über, dessen kräftiger und eigenartiger Humor zu der todeswunden Schmerzensseligkeit des unmittelbar Vorangegangenen einen schneidenden Gegensatz bildet. Dieser Schlußsatz, dessen ganzer Charakter sich schon in dem Hauptthema:

10.



deutlich ausprägt, ist von den drei Teilen des Werkes der knappste. Man kann ihn gewissermaßen auffassen als kontrastierenden Epilog zum Adagio, und als solcher bringt er das Ganze ebenso eigenartig wie wirkungsvoll zum Abschluß.

München. **Rudolf Louis.**

Pfitzner als Liederkomponist.

Von R. TH. HERZ (Wien).

EIN so tiefes und unergründliches Rätsel, wie viele es gern darstellen möchten, ist die Psyche des Dämons Publikum durchaus nicht. Von entsprechend starken Persönlichkeiten geleitet, läßt es sich — vielleicht erst widerstrebend, aber schließlich doch — dahin führen, wo das wirklich Gute liegt. Wer hätte vor zehn Jahren zu prophezeien gewagt, daß *Hugo Wolf* in den Konzertsälen geradezu populär werden könnte, daß ein Publikum Abende hindurch nur ihm allein lauschen und manche melodisch etwas harte Nuß aus dem „Italienischen Liederbuch" sogar mit Begeisterung knacken würde! Wenn ein genialer Komponist nicht gleich durchdringt, so trifft die Schuld daran gewöhnlich nicht sowohl das Publikum, als vielmehr die Zwischenträger, die Interpreten, die sich mit einer gewissen Scheu dem Neuen fernhalten (und vor allem einer gewissen Kritik! Red.). So ist es auch kein Wunder, wenn *Hans Pfitzners* Lieder der großen Menge im Grunde noch immer fremd sind.

Der Elementarunterschied zwischen Wolf und Pfitzner liegt nun freilich darin, daß Pfitzner in erster Linie Musikdramatiker ist, daß ihm dem Orchester gegenüber förmlich Flügel wachsen, trotzdem eigentlich die schönsten Stellen und Stimmungen der „Rose vom Liebesgarten" vorwiegend lyrisch sind. Es ist aber zwischen der Lyrik des Dramatikers und der des Nur-Lyrikers eben doch ein großer Unterschied. Wolf war in erster Linie Lyriker, und seinen „Corregidor", die „Italienische Serenade", die „Penthesilea" usw. lieben wir trotz herrlicher Einzelheiten doch zuerst um seiner Lieder willen. Pfitzners nunmehr 24 Opuszahlen umfassendes Lebenswerk enthält nicht weniger als 15 Liedwerke, ferner eine Chorballade „Der Blumen Rache" und zwei Chöre „Bardengesang" und „Columbus". Die Lieder sind so verschiedener Art, daß es gar nicht leicht ist, sie gemeinsam zu charakterisieren. Müssen sie aber durchaus „gemeinsame" Züge aufweisen? Sie entstammen ganz verschiedenen Schaffensperioden und wiewohl an Wert und Schönheit verschieden, ist jedes einzelne ein ernsthaftes Kunstwerk, das ernsthaft für sich betrachtet sein will. Gemeinsam ist ihnen allen nur eine gewisse herbe Vornehmheit, die nur einmal ganz vorübergehend (in op. 5) sich einer allzu sinnfälligen Melodik zuzuneigen scheint.

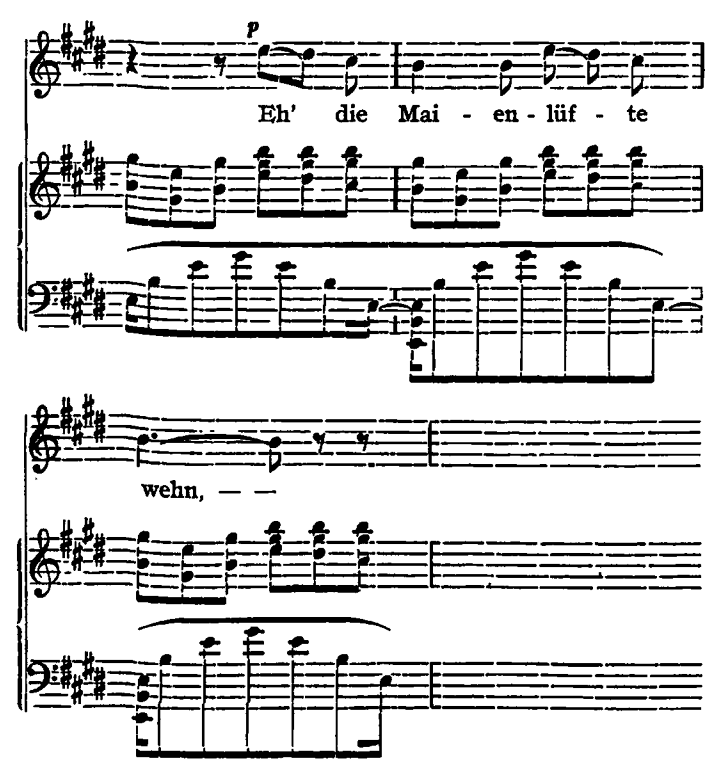
Wie vielfältig auch die Texte waren, die unsere großen musikalischen Lyriker komponiert haben, ein Dichter hat stets ihrem Herzen besonders nahe gestanden. Und so gesellt sich zu den Paaren Schubert-Goethe, Schumann-Heine, Wolf-Mörike nunmehr auch das Paar Pfitzner-Eichendorff. Moderne Namen finden sich nur wenige unter den Verfassern seiner Liedertexte: Leander, Dehmel, Carl Busse, Lienhart und die Textdichter seiner größeren Arbeiten, James Grun und Ilse v. Stach.

Nicht allzu häufig finden sich mutvolle Konzertgeber, die Pfitzners Lieder singen wollen, obzwar dazu nun wirklich kein außerordentlicher Mut gehört. Oft sitzt er dann selbst als Begleiter am Klavier und wenn seine Lieder schon durch ihren Reiz allein stark genug wirken — wenn er selbst die Tasten berührt und unter seinem poesievollen Anschlag singen läßt, ist der unmittelbare Eindruck ein doppelt starker. Wie bringt er die berühmte Spieldosenstelle aus dem reizenden Rokokobildchen „Sonst"! — da ergeht sich das Liebespärchen im Garten, die kokette Chloë und ihr schmachtender Kavalier. Es ist ganz reizend, wie man sie trippeln und tänzeln und kichern hört. Mit einem wunderfeinen Uebergang kommt der Tondichter in eine zart kontemplative Stimmung hinüber und nun ertönt wirklich zum Entzücken des Publikums die leibhaftige Spieluhr:



Wie der Komponist erzählt, einem wirklichen Spielzeug seiner Kinderjahre nachgebildet. Hübscher als dieser freilich sehr reizende Scherz scheint mir die Art zu sein, wie der Tondichter dann den Uebergang von der ernsthafteren Stimmung zur endlichen Niederlage der koketten Chloë zu finden weiß: ein reizender Ton zwischen Ernst und Scherz.

Mit diesem „Sonst" (op. 15) hat es übrigens seine eigene Bewandtnis: dieses Lied und die etwas banale „Gretel" (op. 11), die diese Ehre nun wirklich kaum verdient und sie wohl auch nur ihrem koketten „Gickser" am Schluß (einem Schlager für schelmisch-graziöse Sängerinnen) dankt, sind populär und werden auf Kosten aller übrigen gesungen. Es ergeht wohl jedem Tonsetzer so — von Hugo Wolf hörte man lange Zeit nur die „Verborgenheit", bis der Komponist dieses herrliche Lied geradezu zu hassen begann. Die schönsten Lieder Pfitzners bekommt man kaum je zu hören. Da ist gleich eins seiner herrlichsten: „Beim Abschied meiner Tochter" (op. 10). Es beginnt herb und schwer und trüb — und plötzlich blüht die Melodie darin auf mit einer schmerzlich wehmütigen Pracht. Oder „Immer leiser wird mein Schlummer". Den Text hat schon Brahms komponiert — in so ergreifender Art komponiert, daß man meint, dies könnte nicht zu übertreffen sein. So schön wie bei Brahms beginnt auch das Pfitznersche Lied nicht. Aber schon nach der Stelle „nur wie Schleier liegt mein Kummer zitternd über mir" schiebt sich eine Mittelstimme von seltsam verhaltener Schönheit ein, um sich bei den Worten, die auch bei Brahms die schönsten sind, zu schmerzlichster Intensität zu steigern:



Während bei Brahms das Lied mit dem Aufschrei: „Komm, o komme bald" schließt, läßt Pfitzner diese Worte verklingen, läßt sie immer wiederkehren, in der Melodie immer zarter versinken, bis das letzte „bald" verhaucht, als sei es wirklich der letzte Seufzer einer Sterbenden. Es bleibe dahingestellt, welche der beiden Kompositionen man „schöner" finden mag; wer das Brahmssche Lied tief in sein Herz geschlossen hat, wird es nicht so leicht daraus verstoßen können. Aber kennt man einmal das Pfitzners, so begreift man, was man vorher nicht recht begriff: daß nämlich die begeistertste Verehrerin Brahms', Elisabeth von Herzogenberg, diesem vorhalten konnte, daß er die Stimmung des Textes doch nicht so recht getroffen habe.

In diese Opuszahl (No. 2) gehört auch das Lied: „Ich hört' ein Vöglein locken". So und so viele Komponisten haben diesen Text vertont, auch Mendelssohn, der einst so Ueberschätzte, heute so Verkannte, den auch wieder einmal eine Gunstwelle in die Höhe tragen wird. Es ist vielleicht der stärkste Beweis von Pfitzners Eigenart, daß er sich nicht scheut, Texte zu komponieren, die in anderer Vertonung schon populär geworden sind. Dieses Lied ist von einer wehmütig zarten Anmut. Ueberhaupt gehören diese ersten Lieder zu den reizvollsten Eingebungen Pfitznerscher Lyrik. Wie hübsch ist der Plauderton in „Die Wasserlilie kichert leis'" und wie witzig, da von dem Spiel der Hände des Liebespaars unterm Wasser die Rede ist, das neckende Spiel der Hände auf der Klaviatur. Das Streben nach einfacher Melodik ist bei Pfitzner sehr groß. Findet er in seinem größten Werk, der „Rose vom Liebesgarten", Töne von volksliedhafter Einfachheit, wie in dem entzückenden Zwiegesang der Waldweiblein: „Sommerherrin, lachende Welle" oder in dem Kinderchor „König ohne Schwert und Brünne", so ist ihm recht daran gelegen, in seinen Liedern einfach zu sein. Wieso er in den Ruf eines musikalischen Gottseibeiuns bei so vielen Leuten kommen konnte, begreift man wirklich nicht recht. Ja zuweilen scheint er in seinem Wunsch nach Schlichtheit allzuweit zu gehen, so in den Liedern aus op. 5 („Frieden" und „Wiegenlied"). Frischer ist „Der Bote" mit seinem kühn in die Oktave hinaufspringenden „fröhlichen Schall", ohne daß freilich der Reiz seiner ersten Lieder hier ganz erreicht würde.

Naturgemäß wird er mit der Zeit doch komplizierter und das Bedürfnis nach ausdrucksvoller Tonmalerei in seinen späteren Liedern stärker, so in dem reizvollen Gesumme seiner „Bienen" (op. 22) und besonders in den Orchesterballaden, den „Heinzelmännchen" (op. 14) und dem schon so vielfach vertonten „Herrn Oluf" (op. 12) — zwei geistreich deklamierten Baßgesängen, die aber an Unmittelbarkeit hinter den Klavierliedern wohl zurückstehen.

„Michaelskirchplatz" (op. 19) ist eine überaus feine Abendstudie. Die Glocken, dieses sonst so beliebte Stimmungsrequisit, haben bei Pfitzner einen gar großzügigen und edlen Ton:



In die letzten Worte: „und wir lächelten und schwiegen Lucie" sinkt schon die Nacht herein: dies ist eins seiner schönsten Lieder, von dem man staunt, daß sich Sänger, wie z. B. Johannes Messchaert einer ist, noch nicht darein verliebt haben. Nur Brahms trifft noch zuweilen solche schwere Stimmungen. Auch daß die wunderschöne Vertonung der Liliencronschen „Sehnsucht" gerade in diesem Jahr nicht häufiger erschienen ist, muß wundernehmen.

Die neuen Lieder op. 24 sind so verschieden wie die Zeiten, in der ihre Textdichter gelebt haben: Walther von

der Vogelweide, Petrarca, Fritz Lienhard. Ich möchte des letzteren „Abendrot" vor allen andern den Vorzug geben, weil mir das schmerzlich Weltflüchtige, das oft in Pfitzners Kunst auftaucht, namentlich im „Armen Heinrich", selten stärkeren, sehnsüchtigeren Ausdruck gefunden zu haben scheint, wie hier. „Nicht müd' bin ich vom Tagewerk und doch bin ich des Tages satt" — diese Stelle gehört gewiß zu dem Schönsten, was der Meister komponiert hat. Ein schwermütiger Gefühlsüberschwang ist im 92. Sonett des Petrarca zu spüren, während des Vogelweiders „Gewalt der Minne" eine frische kraftvolle Männlichkeit ausatmet und Aussicht hat, ein Lieblingsstück konzertierender Baritone zu werden. Das „Tandaradei" ist schon zahllose Male komponiert worden — Pfitzner gibt ihm eine leise und schamvolle Innigkeit, am lieblichsten bei der Stelle: „An den Rosen er wohl mag sehen, wo das Haupt mir lag."

Ein abschließendes Urteil über Pfitzners Lieder ist heute, wo der Komponist sich noch mitten im vollsten Schaffen befindet, wohl schwer möglich. Eine so geistvolle, vielfältige und komplizierte Persönlichkeit ist nicht so gefällig, sich den Beurteilern zuliebe in einer geraden Linie zu entwickeln. Er ist nicht so sinnlich üppig, wie Hugo Wolf, nicht so raffiniert wie Richard Strauß, vielleicht ließe sich manches Herbe und Verhaltene seines Wesens noch am ehesten mit dem Liederdichter Brahms vergleichen. Aber er steht so fest auf eigenen Füßen, daß man ihn doch nur nach sich selber werten kann.

Mehr als eine Anregung kann ein kurzer Aufsatz nicht sein und es sollte auch hier nur die Anregung gegeben werden, sich auch für diesen Teil des Schaffens einer vornehmen und originellen Individualität zu interessieren. So groß die Liederproduktion in unseren Tagen ist, es wird nicht so viel Wertvolles geschaffen, daß man das Recht hätte, die Arbeiten Pfitzners, die zu dem Schönsten auf diesem Gebiet gehören, zu übersehen. Die Kompositionsfertigkeit fliegt heutzutage beinahe in der Luft herum und ist bald erworben. Was aber nicht erworben werden kann, das ist der echt romantische Geist, der aus Hans Pfitzners Liedern spricht, die Erfindungsgabe, das feine und warme Empfinden. Hier ist Material genug, um den blutleeren Programmen unserer trostlos einförmigen Liederabende neue Kräfte zuzuführen! Es wäre zu wünschen, daß der ernsthafte Künstler wie der ernsthafte Kunstfreund sich an all dem Schönen erfreuen würde, das schon da ist — vorläufig. Denn sicherlich behält eine so reiche Persönlichkeit, wie Pfitzner es ist, uns auch für die Zukunft noch die schönsten Ueberraschungen und Anregungen vor.

Münchner Konzertbrief.

Der *„Konzertverein"* hat in seinen großen, von *Ferdinand Löwe* geleiteten Abonnementskonzerten eine schöne Anzahl von Novitäten aufgeführt und ist dem Interesse des großen Publikums auch dadurch entgegengekommen, daß in jedem Konzert Neues neben anerkannten Repertoirestücken des Konzertsaales zu Gehör kam. Die Programme erhielten je infolge dieser Tendenz zuweilen ein etwas buntscheckiges Aussehen. Andererseits bot aber die Persönlichkeit Löwes und die Vollwertigkeit seiner Leistungen die Garantie dafür, daß niemals ein physiognomieloses Musizieren um sich greifen konnte. Wenn ein Dirigent von seiner Bedeutung einmal die „Pastorale", die Frühlings-Symphonie von Schumann oder selbst die Freischütz-Ouvertüre aufführt, so weiß man, daß er damit etwas Einzigartiges und Eigenes zu sagen hat. Die schlichte Größe seiner vollblutigen Musikernatur kommt für den Fernerstehenden bei solchen Gelegenheiten sogar noch ersichtlicher zum Ausdruck, als bei der Wiedergabe von Novitäten. Eine neue Symphonie in As dur von *Edw. Elgar* interessierte durch ihre Faktur, Dr. *R. Siegels* „Heroische Tondichtung" op. 3 ist in formeller Beziehung vielleicht nicht durchweg glücklich geraten, berührt aber dank ihrer wertvollen und echten thematischen und instrumentalen Arbeit außerordentlich sympathisch. Trotz der Verwandtschaft mit Richard Strauß trägt Siegels schon vor sechs Jahren entstandene Arbeit gewisse selbständige Züge, insbesondere auch im Kolorit. Auch *K. Bleyles* „Gnomentanz" weist alle Vorzüge der modernen, mit Geschick und Geschmack behandelten Instrumentaltechnik auf. Noch höher als ihn wird man freilich *Fr. Kloses* entzückend schönen, melodisch und orchestral meisterlichen Elfenreigen werten, der dem stimmungsverwandten Sylphenballett aus Berlioz' „Faust" zum mindesten kongenial ist. Die dem Andenken Joh. Brahms' gewidmeten Orchestervariationen von *Hans Koeßler* lehnen sich in bezug auf Stil und Gehalt zu sehr an die Ausdrucksweise des genannten Meisters an, um auf wirkliche Eigenheit Anspruch machen zu können. Als das Ergebnis einer meisterhaften Kompositionstechnik und eines echten ernsten Musizierens verdienen sie aber alle Anerkennung. Gegenüber allen diesen mehr oder weniger interessanten Novitäten erfuhr *Mahlers* fünfte Symphonie in cis moll—D dur eine einstimmige Ablehnung. Sie besagte gar nichts Neues von dem Komponisten und das Bekannte wiederholte sie in keiner neuen Form. Zu nennen bleibt noch eine rein-musikalisch vortreffliche Wiedergabe der Lisztschen „Faust-Symphonie" und eine Wiederholung der im vorigen Sommer aufgeführten achten Symphonie von Bruckner, für deren ideale Vollendung kein Wort des Lobes zu hoch gegriffen sein könnte. Solistisch wirkten R. Pugno, F. Senius, Ottilie Metzger, Ad. Hempel und Leonid Kreutzer mit dem pianistisch glänzend interpretierten Klavierkonzert von *S. Rachmaninoff* mit. — In den „Volks-Symphonie-Konzerten" des Konzertvereines bietet Hofkapellmeister *Prill* ebenfalls eine Fülle des Anregenden. Neben dem nun einmal unvermeidlich erscheinenden Zyklus Beethovenscher Symphonien wurden seltenere Werke von Grétry, Mozart, Raff, R. Strauß, Pfitzner, Bruckner geboten. Prof. *Ed. Bach* spielte die symphonischen Variationen von *C. Franck* und *Emmy Braun* trug das prächtige Klavierkonzert von *F. v. Rath* vor.

Mottl führte in der „Musikalischen Akademie" — und zwar zum ersten Male an dieser Stelle — *Richard Straußens* „Heldenleben" auf. Es ist bekannt, daß Strauß gerade unserem Hofoperndirektor wenig liegt. Das Verdienst, das er sich mit der Aufführung eben dieses gewaltigen Meisterwerkes unserer Tage erworben, bleibt doppelt anerkennenswert, wenn man bedenkt, wie sehr der Symphoniker und auch der Liedermeister Strauß in den letzten Jahren in unseren Konzertsälen geradezu totgeschwiegen wird. Die „Sinfonia domestica" ist hier bis jetzt einmal gehört worden und auch der „Zarathustra" gehört zu den Seltenheiten. Hoffen wir, daß das Strauß-Fest einen Umschwung mit sich bringt! Prof. *Schwartz* spielte Liszts ebenfalls seltenes A dur-Konzert; Mottl dirigierte die „Hunnenschlacht" und *d'Indys* nur in Einzelheiten fesselnde symphonische Variationen „Istar". Eine Bereicherung der Literatur bedeutete *K. Bleyles* Violinkonzert op. 10 in C, *Beer-Walbrunns* neue Symphonie in E hatte einen hübschen Erfolg. Das Tonkünstlerorchester bietet z. Zt. unter Leitung *J. Fröbes* und *J. Lasalles* tüchtige Leistungen. Eine symphonische Dichtung „Wiederkehrende Wellen" von *M. Karlowicz* lenkte das Interesse auf einen (im Vorjahre bereits verstorbenen) jungen polnischen Komponisten, dem Phantasie und orchestrale Begabung zu eigen gewesen sein scheinen. — Die Schumann-Feiern wurden von *M. Schillings* und *Possart* mit einer Aufführung des „Manfred" eingeleitet. Einen kammermusikalischen Genuß seltener Art spendete *Hans Pfitzner* im Verein mit *L. Heß* und der neuen Münchener Kammermusikvereinigung der Herren Sieben, Huber, Raucheisen, Stöber. Pfitzners Streichquartett in D und Klavierquintett in C kamen zu Gehör. Von den Liedern ist ein unbekanntes Sonett nach Petrarca zu nennen. Die gleiche Kammermusikvereinigung brachte unter Mitwirkung A. Schmid-Lindners in einem *Aug. Reuß*-Abend des Komponisten schönes Klavierquintett (ein Klavierstück brachte Heft 9, Red.), ein besonders in den letzten Sätzen beachtenswertes Streichquartett in D und neue Klaviervariationen „Sommertage auf dem Lande". Zu den Darbietungen der weiteren bekannten einheimischen Kammermusikvereinigungen („Münchener" und „Böhmen") kommt eine Fülle von Solistenkonzerten. Ich nenne Ed. Risler, Marie Dubois, die eine Entwicklung der französischen Klaviermusik gab, P. Hofmann-Mennacher, Prof. Schwartz, der mit G. Knauer, dem zweiten Geiger der Münchener konzertierte, A. Serato, Burmester und Iduna Walter-Choinanus.

Willi Glöckner.



Basel. Die *Symphoniekonzerte* haben in der Saison neuerdings durch stilgerechte und einheitliche Programme exzelliert. Brahms' Erste, Schuberts Siebente, Beethovens Zweite, Haydns mit dem Paukenschlag, Mozarts Jupitersymphonie bildeten gleichsam das klassische Fundament. Händels g moll-Orgelkonzert gab unserem ausgezeichneten Münsterorganisten *Adolf*

Hamm, jedenfalls einem der ersten lebenden Beherrscher des Instruments, Gelegenheit, seine Kunst im Konzertsaal zu zeigen. Wagner kam mit der Faust-Ouvertüre, der zum „Fliegenden Holländer“, dem „Karfreitagszauber“ u. a., Berlioz mit der „Symphonie fantastique“ zu Worte, die das Orchester jedesmal mit tieferer Erfassung und vollerer Glut wiedergibt. Richard Straußens „Don Quixote“ und „Aus Italien“, symphonische Phantasie, ließen die verschiedenen Entwicklungsphasen des Meisters ins Licht treten. Der Konzertmeister des Orchesters, *Kötscher*, brachte zum erstenmal seine Lyrische Rhapsodie für großes Orchester heraus, ein interessantes, temperamentvolles Stück. Die Franzosen Thieriot (Violinkonzert A dur), Debussy (die phantasievolle Nocturne), Bizet (Suite aus Arlesiennes), Saint-Saëns (Phaeton) ergänzten den Reigen aufs beste. Der junge Neuchateler *Lauber* dirigierte persönlich seine Humoreske für großes Orchester, die er vielleicht besser Maskenball genannt hätte. Spohrs 50. Todestag wurde mit der Ouvertüre zur „Jessonda“ gefeiert. *Marteau* brachte Brahms' Violinkonzert, *Busoni* Liszts mächtiges Es dur-Klavierkonzert, *Hugo Becker* die Rokokovariationen für Violoncell und Orchester von Tschaikowsky. Die gut vorbereiteten „Glockenlieder“ Schillings' mußten wegen Erkrankung der Sängerin durch Wagners Lieder ersetzt werden. Liszts Dante-Symphonie mit Frauenchor hatte tiefe Wirkung. Der junge Basler *Ernst Levy* brillierte mit Hubers Klavierkonzert und Frau *Emilie Welti-Herzog* verabschiedete sich vom Publikum mit Mozarts Briefarie aus „Don Juan“. — Die *Kammermusikabende* brachten als Novitäten die Violinsonate des jungen Baslers *David* und *Regers* e moll-Klaviertrio. Das Zusammenspiel der Herren Quartettisten Kötscher-Wittwer-Schaeffer und Treichler wird von einem zum andern Mal vollendeter. — Der große Männerchorverein „*Liedertafel*“ machte Brahms' „Rinaldo“ mustergültig mit dem Leipziger Tenor Urluß, außerdem Courvoisiers Chorballade „Téméraire“ und Hermann Suters „Volkers Nachtgesang“. Der gemischte Chor „*Basler Gesangverein*“ ehrte Haydn durch mehrere Wiederholungen der „Jahreszeiten“, Schumann durch „Paradies und Peri“. Straußens 16stimmiger „Abend“ folgt. — All dies ist in den Händen des feingebildeten Kapellmeisters *Hermann Suter*, der durch sein neues Streichquartett cis moll unter die ersten Komponisten vorgerückt ist. (Hierzu wird uns noch weiter gemeldet:) Zwei Novitäten haben einen großen Eindruck gemacht. Die „Tanzrhapsodie“ von *F. Delius* für großes Orchester wurde aus dem Manuskript gespielt. Ein höchst interessantes, farbensattes Variationenwerk, in dem das Heckelphon (großes Englisch Horn) eine führende Rolle spielt. Unter den Sätzen zeichnet sich besonders der mit Geigensolo durch bestrickenden Reiz aus. Das unmittelbar ansprechende Werk ist Kapellmeister *Hermann Suter* zugeeignet. Von ihm stammt die zweite Novität, das genannte Quartett in cis. eine Aufgabe nur für allererste Quartette. An hohem dramatischem Leben, an Innigkeit des Ausdrucks, an thematischer Vollendung, an sprühendem Geistesweben einzigartig, ist die Arbeit schon von zahlreichen Meisterquartetten in Angriff genommen worden. Sie wird dem Komponisten hohe Ehre machen. *H. B.*

Dresden. *Von der Hofoper. „Der Schleier der Pierette“.* Pantomime in 3 Bildern von Artur Schnitzler, Musik von *Ernst v. Dohnányi*, erlebte Ende Januar die Uraufführung. Schnitzler hat die Handlung in konzentrierter Form aus seiner Renaissance-Tragödie „Der Schleier der Beatrice“ gezogen, jedoch das Milieu ins Altwienerische übertragen. Die grausigen Vorgänge werden durch freundliche Momente, Tanzszenen usw. gemildert. Dohnányis Musik enthält zwar eine Reihe ohrenfälliger Zitate, zumal in ihren wesentlichsten Motiven, allein sie kennzeichnet ihren Schöpfer als einen leidenschaftlichen Musikdramatiker, als einen modernen Orchestermaler, dessen treffsichere Tonsprache in charakteristischen Farben aufleuchtet und reizvolle Details in der Individualisierung der Instrumente (Klarinette) bietet. Sehr viel für den Erfolg tat die ausgezeichnete Aufführung, einstudiert von Ballettmeister *Berger* (Kostüme nach Zeichnungen von Prof. Fanto) mit Verve und Elan geleitet von Generalmusikdirektor *v. Schuch*. Das Publikum nahm die Neuheit mit lebhaftem Beifall auf, für den mit den Hauptdarstellern der Komponist und Dirigent dankten. — „*Robins Ende*“, die zweiaktige komische Oper von *Maximilian Morio*, Musik von *Eduard Künneke*, die in Mannheim im Mai 1909 die Uraufführung erlebte und seitdem in Düsseldorf, Stuttgart, Freiburg i. B. gegeben wurde, hat nun auch bei ihrer Erstaufführung im Kgl. Opernhause zu Dresden einen starken, wohlberechtigten Erfolg davongetragen. Darstellung und Inszenierung waren glänzend. Man erkannte auch hier allgemein im Publikum wie in der Presse die reizvollen Vorzüge und die ebenmäßige Linienführung der Musik freudig an, desgleichen die Bühnenwirksamkeit des Textbuches. Frau *Nast* als verschmitzte, goldigtreue Katharine, Herr *Scheidemantel* als eifersüchtiger Robinson, Herr *Soot* als strahlender schöner und von Edelmut triefender König, Herr *Lordmann* als Sheriff und Herr *Pauli* als Diener in den Hauptpartien sind mit allen Ehren zu nennen. Die Darsteller, die Autoren, Regisseur *Toller* und *von Schuch* wurden oft gerufen. *H. Pl.*

Graz. Seit dem Herbste gab es eine einzige Neuheit an unserer Oper: *Pierre Maurices* „Misè Brun“. Ein sehr temperamentvolles Werk, das mit seinen harmonischen Feinheiten, orchestralen Effekten und gewaltigen Steigerungen mächtig wirkte. Es errang demnach bei den musikalischen Hörern einen vollen Erfolg, an dem auch *Rudolf Groß*, der jüngst ernannte Altenburgische Hofkapellmeister, entsprechenden Anteil hatte. — Im *Konzertsaale* ging es ganz besonders lebhaft zu. Sehr stark war der Zuzug auswärtiger Künstler. Ich nenne nur die Dirigenten *Loewe*, *Dr. Muck*, *Weingartner*, *Schalk* und *Lasalle*, die mit ihren Orchestern gekommen waren, die Kammermusikvereinigung „Fitzner“, das „Triestiner Quartett“, das „Russische Trio“, die Pariser Gesellschaft mit ihren alten Instrumenten, die Geigerin Stefi Geyer. Liederabende gaben Schmedes, Heinemann, Jessen, Scholander, Yvonne de Preville u. a. Am Klaviere erschienen Grünfeld, Godowski und Prof. Max Pauer. Stürmisch gefeiert wurde der Direktor des Stuttgarter Konservatoriums, der sämtliche Sonaten Beethovens aus dem Gedächtnis spielte und tiefnachhaltigen künstlerischen Genuß bot. Die ansässigen Konzertvereine standen diesmal stark im Banne heimischer Meister. Der „Männergesangverein“ (Sangwart Franz Weiß) gab ein *Wilhelm Kienzl*-Konzert, der deutsch-akademische G.V. „Gothia“ (Sangwart Dr. v. Weis-Ostborn) brachte Chorwerke von *Siegmund v. Hausegger* und *Theod. Streicher*; der steierm. „Musikverein“ (Direktor Hans Rosensteiner) führte den „Triumph des Lebens“, eine Ballade für Chor, Soli und Orchester von *Friedrich Frischenschlager*, vor und der „Akademische Richard-Wagner-Verein“ veranstaltete einen *Peppo Marx*-Abend. Mit Frischenschlager trat, freudig begrüßt, ein musikalischer Jung Siegfried, ein sonniges Talent voll Kraft und Tatenlust, in die Oeffentlichkeit. An Peppo Marx, der sich eben durch mehrere wertvolle Abhandlungen über Harmonik die Doktorwürde errang, konnte man ein bereits ausgereiftes künstlerisches Ausdrucksvermögen und ein erstaunliches musikalisches Wissen und Können beobachten. Ueber 200 Lieder und Orgelsachen hat Marx in aller Stille geschrieben, denen durchweg eine kraftvolle, fesselnde Eigenart innewohnt. So regen sich aufs neue vielversprechende, musikalische Geister im grünen Heimatlande Hugo Wolfs! *Julius Schuch.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Kgl. Hofoper in *Berlin* bringt zur Vorfeier von Robert Schumanns 100. Geburtstag die „Genoveva“ zur Aufführung.

— „Der Rosenkavalier“ wird nach den letzten Meldungen die neue Oper von *Richard Strauß* heißen. Als verantwortlich für diese Meldung zeichnet diesmal Kapellmeister Möricke vom Stadttheater in Halle. Das Werk soll im denkbar einfachsten Stil gehalten sein und liederartige Sätze sowie Walzer enthalten. Die Hauptpartie soll eine Baßbuffopartie sein. Die Oper spiele in der Rokokozeit. Der erste Akt soll druckfertig sein, der zweite im großen und ganzen entworfen, vom dritten habe Richard Strauß noch keinen Federstrich getan. Wir wollen abwarten, ob nun Herr Möricke recht behält.

— „Mandanika“, romantische Oper von *Gustav Lazarus*, hat an der Berliner Volksoper die erste Aufführung erlebt (Text von Julius Freund). Der Komponist wurde oft gerufen. (Lazarus ist als Mitarbeiter der „N. M.-Z.“ unseren Lesern aus der Musikbeilage wohl bekannt.)

— „Die Dame Kobold“ (Mozart-Scheidemantel) ist nun auch im Kölner Opernhaus aufgeführt worden.

— *Siegfried Wagners* Oper „Herzog Wildfang“ ist im Stadttheater zu Halle a. S. aufgeführt worden.

— In Krefeld ist „Der Spion“, die einaktige Oper des Stuttgarter Komponisten *Rudolf Brenner*, der sich um den Volkschorgesang große Verdienste erworben hat, zum ersten Male aufgeführt worden. Wie man uns mitteilt, war der Erfolg sehr lebhaft und der Komponist wurde mehrfach gerufen. Die packende musikalische Sprache wie die melodischen Elemente werden lobend hervorgehoben.

— Wie uns aus *Regensburg* gemeldet wird, hat im Stadttheater „Die Maienkönigin“ starken anhaltenden Erfolg gehabt. Frl. Irma Koboth, kgl. bayerische Kammersängerin, feierte Triumphe.

— *Hans Pfitzners* Musikdrama „Der arme Heinrich“ ist von Direktor Weingartner für Wien angenommen worden.

— Am Landestheater in Laibach hat die Oper „Vida“ von *Risto Savin* (Major Friedrich Schirza), Text von Richard Batka, die erste Aufführung erlebt.

— Felix Salten hat zu einer Operette von *Johann Strauß* einen neuen Text geschrieben. Die alte „Göttin der Vernunft“ ging unter dem neuen Titel „Reiche Mädchen“ im Raimundtheater in Szene.

— *Massenets* neue Oper „Don Quichotte“ ist in der Oper in Monte Carlo zum ersten Male gegeben worden.

— Die „Nachtigall“, Scherzo in einem Akt von *Karl v. Kaskel*, hat am Stuttgarter Hoftheater die Uraufführung erlebt.

— Zur Feier des 100. Geburtstages *Robert Schumanns* veranstaltet der städtische Gesangverein in Bonn ein dreitägiges Musikfest vom 3. bis 5. Mai.

— Für das *Fünfte Deutsche Bach-Fest* (vom 4.—7. Juni d. J. in Duisburg) ist folgendes Programm festgestellt: Ein Konzert geistlichen Charakters (Kantaten), Festgottesdienst in der Salvatorkirche, ein Kammermusikkonzert, ein Kirchenkonzert, ein historisches Konzert mit Benutzung von alten, zu Bachs Zeiten gebräuchlichen Instrumenten (die Cembalistin Frau Wanda Landowska aus Paris), ein Chor- und Orchesterkonzert weltlichen Charakters. Am 7. Juni hält die Neue Bach-Gesellschaft ihre Generalversammlung ab (nachmittags Festfahrt auf dem Rhein).

— Das Mannheimer Musikfest muß wegen der starken Inanspruchnahme Gustav Mahlers auf nächstes Jahr verschoben werden. (Gott sei Dank, ein Musikfest weniger! Red.)

— Der Riedel-Verein in Leipzig und der Wiener Singverein werden gemeinsam bei der Uraufführung der Achten Symphonie von *Gustav Mahler* in der Münchner Ausstellung (12., 13. September) die Chorpartien dieses Werkes zur Ausführung bringen.

— Die Breslauer Singakademie hat unter Leitung ihres Dirigenten Dr. *Georg Dohrn* zwei Uraufführungen gebracht: den „100. Psalm" für Chor, Orchester und Orgel (op. 106) von *Max Reger* und ein „Tedeum" für Solo, Chor, Orchester und Orgel von *P. A. von Klenau*.

— *Max Regers* „100. Psalm" ist gleichzeitig mit der Breslauer Aufführung in der St. Lukaskirche zu Chemnitz unter der Leitung des Komponisten aufgeführt worden.

— Beim „Reger-Feste" am 7., 8. und 9. Mai in Dortmund wird ein neues Chorwerk, die „*Nonnen*", für Orchester und Chor zum ersten Male aufgeführt.

— Prof. *Richard Bartmuß*' neueste Komposition „Die Apostel in Philippi", Kantate für Soli, Chor, Orchester und Orgel, hat sich bei ihrer Dessauer Erstaufführung durch den Johanniskirchenchor (Direktor: Musikdirektor August Theile) als ein künstlerisch hochbedeutsames Werk erwiesen. *H.*

— Das Oratorium „Joseph" von Händel hat 150 Jahre nach dem Tode des Meisters in seiner Vaterstadt Halle die deutsche Uraufführung durch die Singakademie unter Musikdirektor *Wurfschmidt* erlebt.

— In einem Konzerte der Braunschweiger Hofkapelle ist ein Cellokonzert von *Karl Bleyle* zur Uraufführung gekommen.

— Unter Leitung des hervorragenden Chordirigenten *Karl Hirsch* hat der „Nürnberger Männergesangverein" in München ein Konzert gegeben mit Werken von Franz Liszt; Ludwig Heß wirkte solistisch mit.

— Unser Mitarbeiter, der treffliche Pianist *Karl Thiessen* hat in einem Kammermusikabend in Zittau Kompositionen von *Otto Urbach* (Suite und Capriccio für Violine und Klavier, Gesänge und Klavierstücke) unter Mitwirkung der Dresdner Künstler Gertrud Matthaes, Marie Alberti und Otto Urbach mit großem Beifall aufgeführt.

— In Wien hat die symphonische Dichtung „Balaton" von *Julius Major* die Uraufführung erlebt.

— Im II. philharmonischen Konzert des Neuen deutschen Theaters in Prag sind als Neuheit „Symphonische Lieder" von Freiherrn von *Procházka* aufgeführt worden.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Zum 50. Geburtstage eines Liedersängers.* Am 13. März hätte *Hugo Wolf* seinen 50. Geburtstag feiern können, wenn er nicht einem unerbittlichen Geschick zum Opfer gefallen wäre, das den erst 43jährigen Tonsetzer aus dem Leben rief, nachdem ihn mit 37 Jahren ein schweres Gehirnleiden ergriffen hatte. Das Leben des tiefen deutschen Liedersängers ist in seinen Hauptzügen heute bekannt. Weit wichtiger aber ist es, daß seine Lieder ins Volk gedrungen und zum unveräußerlichen Besitztum der musikalischen Literatur geworden sind. Auch seine Chorwerke, vor allen der unerreichte „Feuerreiter", sein „Elfenlied", die „Italienische Serenade", werden aus den Konzertsälen nicht wieder verschwinden. Und der „Corregidor" wird sich auch auf der Bühne halten, wenn das Publikum endlich mal einsehen gelernt haben wird, daß auch „kleine Dinge uns entzücken können", daß Stimmungszauber, blühende Melodik, echtes Empfinden die dramatische Schlagkraft ersetzen können, besonders im Gebiete der komischen Oper. Eine größere Biographie hat *E. Decsey* (4 Bände) bei Schuster & Löffler in Berlin erscheinen lassen, in *Reclams* empfehlenswerter Biographischen Musiker-Sammlung (20 Pf. das Heft) hat Eugen Schmitz über den Tonkünstler geschrieben. Die „N. M.-Z." ist früher, wo es noch zu kämpfen galt, für Hugo Wolf und sein Schaffen oft eingetreten, hat auch eine Wolf-Nummer herausgegeben (No. 20 des Jahrgangs 1903). Eine neue Büste Wolfs brachten wir zum 50. Geburtstage im vorigen Hefte.

— *Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter* (E. V.) In Frankfurt a. M. hat sich ein „Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter" gebildet, dem bereits eine große Anzahl der bekanntesten und namhaftesten Dirigenten beitrat. Generalmusikdirektor Prof. Max Schillings (Stuttgart) und Hofkapellmeister Ferdinand Meister (Arolsen) sind die Vorsitzenden des Verbandes, die Kapellmeister Heinrich Sauer (Bonn), Max Kämpfert (Frankfurt a. M.), die Kgl. Musikdirektoren Georg Hüttner (Dortmund), Joseph Krug-Waldsee (Magdeburg) und Hofkapellmeister Prof. Richard Sahla (Bückeburg) gehören dem Vorstande an.

— *Vereinigung zweier Hofkapellen.* Vom 1. Oktober ab werden die beiden bisher getrennten fürstlichen Hofkapellen von *Sondershausen* und *Rudolstadt* unter eine Leitung gestellt werden, und zwar unter die des Rudolstädter Hofkapellmeisters Prof. *Herrfurth.* Damit hat die berühmte Sondershausener Kapelle, an der Dirigenten wie Erdmannsdörffer, Max Bruch und Schröder gewirkt haben, und der zuletzt Prof. Traugott Ochs vorgestanden, aufgehört, eine selbständige Existenz zu führen.

— *Von den Theatern.* Der „Frkf. Ztg." wird aus New York berichtet: Unten ernst — oben heiter, das wird künftig das Losungswort des Manhattan-Opernhauses sein, das sein Direktor Hammerstein jetzt mit einem großen Dachgarten versieht, welcher schon im kommenden Mai eröffnet werden soll. Im Sommer soll hier die ganz leichte Muse des Varietés gepflegt werden. Zum Winter aber wird sich auf dem Dache des großen Opernhauses ein richtiges geschlossenes Dachgartentheater etablieren, das, während man unten die große Oper kultiviert, der englischen Operette und dem leichteren Singspiel seine „hohen" Hallen öffnen wird. Es ist das größte Dachgartentheater, das man bis jetzt besitzt. Neben 25 Logen wird das „Haus über dem Hause" 1200 Balkonsitze und noch 1500 Parkettplätze enthalten. Die Bühne wird eine der größten New Yorks sein. — Die Theatersaison 1908/09 in *Frankfurt a. M.* hat mit einem Defizit von 240 000 M. geschlossen. — Wie aus *Wien* gemeldet wird, will man dort dem Vorgehen Berlins folgen und nun ebenfalls eine neue Oper ins Leben rufen: „Franz Josef-Oper". Es soll schon ein ansehnliches Kapital (1 600 000 Kronen) gezeichnet sein.

— *Vom Musikerberuf.* Wie sehr gerade der Musikerberuf überfüllt ist, geht aus folgenden Notizen wieder hervor. Für die Stadtmusikdirektorstelle in *Jena* waren nicht weniger als 155 Bewerbungsgesuche eingegangen. Und nun erst die konzertierenden Künstler! Auch in England scheint es den Sängern nicht leicht zu werden, Karriere zu machen, wie aus zwei wunderlichen Ankündigungen erhellt, die einem Londoner Moniteur entnommen sind. Miß Grace Clare (Contralto) empfiehlt sich für Oratorien, Konzerte, Soireen usw. Gutes Repertoire. Das erstemal wird nur Vergütung der Unkosten gefordert. — Mr. Edward Capern (Tenor) empfiehlt sich für Konzerte und Soireen und singt das erstemal gratis bei Erstattung der Kosten für die Zeitungsinserate!

— *Schenkung.* Kommerzienrat *Pfeiffer* in Stuttgart hat dem Kunstgewerbemuseum zu Leipzig eine Anzahl musikhistorischer Instrumente geschenkt.

— *Preiserteilung.* Im Preisausschreiben der Gesellschaft „Maison du Lied de Moscou" ist der erste Preis von 500 Rubeln dem Grafen *Sergei Tolstoi*, der zweite von 200 Rubeln Herrn *Paul Antonin Vidal* zugefallen. Die Preiskompositionen werden von der Gesellschaft „du Lied" veröffentlicht und von Frau Olenine d'Alheim öffentlich gesungen werden. Graf Sergei Tolstoi ist ein Sohn des berühmten Dichters.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Den Lehrern am Kgl. Konservatorium zu Stuttgart: Prof. *Heinrich Lang*, Vorstand der Konsistorialorgelschule, ist die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Friedrichsordens, und dem Konzertmeister *Karl Wendling* der Professortitel verliehen worden. — Die Hofopernsängerin *Johanna Schönberger* hat den Titel Kammersängerin erhalten. Weiter ist dem Komponisten *Karl von Kaskel* und dem Pianisten *Wilhelm Backhaus* die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden. — Kommerzienrat *Pfeiffer*, Hofpianofortefabrikant in Stuttgart, hat die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft bekommen. — Der Kammersängerin *Johanna Dietz* ist vom Herzog Friedrich von Anhalt der Verdienstorden für Wissenschaft und Kunst I. Klasse verliehen worden. — Die große goldene Beethoven-Medaille ist von der Philharmonic Society zu London an Prof. *Emil Sauer* verliehen worden.

— Prof. *Ernst Rudorff*, der Leiter der Abteilung für Klavier und Orgel und Mitglied des Direktoriums der akademischen Hochschule für Musik in Berlin, wird mit dem Ablaufe dieses Vierteljahres in den Ruhestand treten. Der Abschied ist ihm auf seinen Antrag durch Ministerialerlaß bewilligt worden.

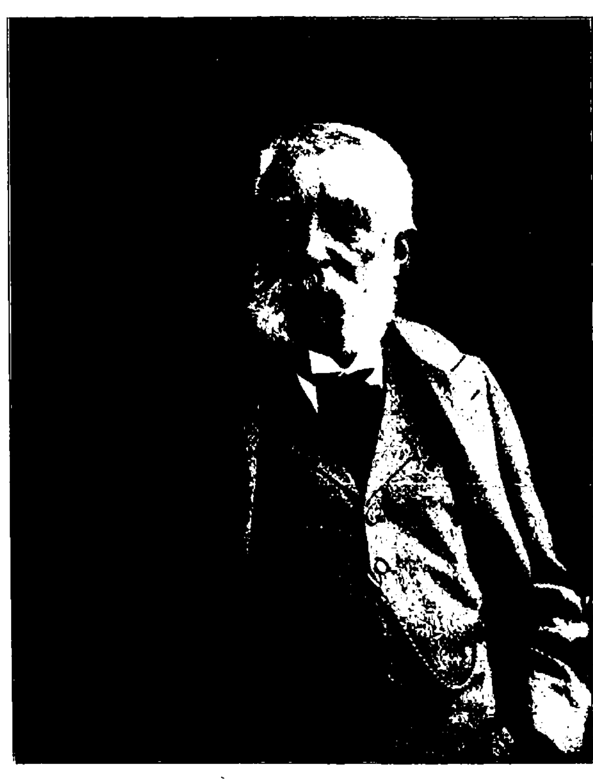
Prof. Rudorff, der jüngst den siebzigsten Geburtstag begehen konnte, ist erster Lehrer an der Abteilung für Klavier und Orgel.

— Zum Kurmusikdirektor in Karlsbad ist *Robert Manzer*, früher Konzertmeister in Elberfeld, ernannt worden.

— Heldentenor *Volker* in Regensburg ist für 1911 nach Danzig, von 1911/12 ab nach Bremen verpflichtet worden.

— Hoforganist *Karl Pembaur* ist als Nachfolger des kürzlich verstorbenen Prof. Albert Fuchs zum Dirigenten der Robert Schumannschen Singakademie in Dresden gewählt worden. Pembaur, 1876 in Innsbruck geboren, empfing seine Ausbildung in München (Rheinberger) und wurde 1901 Hoforganist an der katholischen Hofkirche und Korrepetitor an der Hofoper, 1903 übernahm er die Leitung der Dresdner „Liedertafel" und erhielt 1909 den Titel „Königlicher Musikdirektor".

— Zum Tode *Ludwig Hartmanns* wird uns aus *Dresden* geschrieben: Der langjährige Musikreferent der „Dresdener Neuesten Nachrichten", der Nestor der deutschen Musikkritik, ist am 14. Februar im Alter von 73 Jahren einem längeren Leiden erlegen. Der Verewigte stammte aus Neuß a. Rh. Er empfing seine Ausbildung am Leipziger Konservatorium und später von Franz Liszt (1856—1857) in Weimar. Frühzeitig betätigte er sich als Musikschriftsteller und Uebersetzer.



LUDWIG HARTMANN †.
Phot. Martin Herzfeld, Dresden.

Er hat der Reihe nach an fast sämtlichen Dresdner Tageszeitungen gewirkt und war ständiger Korrespondent der größten deutschen Zeitungen und vieler Zeitschriften. Bei keiner wichtigen Opernpremiere in Deutschland, Wien oder Mailand fehlte er. Hartmann hat eine große Anzahl italienischer Opern ins Deutsche übertragen, von denen die Umdichtung des Librettos zum „Bajazzo" literarischen Wert beansprucht. Von seinen nicht sehr zahlreichen Klavier- und Gesangskompositionen ist das „Schwanenlied" (nach einem schönen Gedichte von Wilhelmine Schröder-Devrient) am bekanntesten. Bis in die letzten Wochen seines hohen Alters bewahrte der mit reichem Wissen ausgestattete Musiker seine geistige und körperliche Elastizität, sowie seinen echten niederrheinischen Humor. Was ihn groß gemacht, war sein Temperament, über das er sich ärgerte und zugleich freute, das namentlich in früheren Jahren oft mit ihm durchging, aber denen vor allem förderlich wurde, die er in ihrem künstlerischen Werte erkannte. Es sei hier nur an Frau Sembrich-Koschanska erinnert, die Hartmann in die Oeffentlichkeit einführte. Sein prophetischer Blick hat ihn hier, wie auch bei vielen anderen Gelegenheiten, nicht getäuscht. Für Richard Wagner, Liszt und andere Komponisten, auch solche italienischer, russischer, französischer Nationalität hat er eifrig Propaganda gemacht. De mortuis nil nisi bene! Am 17. Februar haben wir dem guten alten „L. H.", wie wir Jüngeren ihn nannten, das letzte Geleit gegeben. Auf dem schönen, herrlich gelegenen Tolkewitzer Friedhofe, gegenüber den Loschwitzer Höhen, schläft er den ewigen Schlaf. Es war eine der ergreifendsten Trauerfeiern, die ich je erlebte. Pfarrer Heber von der Kreuzkirche hielt eine vom Alltäglichen so gänzlich abgewandte, dichterisch-künstlerischen Einschlag zeigende Rede. Erhebend wirkte das Lied: „Werde heiter, mein Gemüte"; so schlicht wie der Text von Hoffmann von Fallersleben, war die Komposition von *Hartmann*. Ebenso schlicht auch der Vortrag durch die Hofopernsängerin Marie Keldorfer mit Alfred Sittard am Harmonium. Chefredakteur Jul. Ferd. Wolff sprach rührende Worte. Sprachlehrer Mulmann dankte im Namen der russischen Kolonie für die Verdienste um die Einführung russischer Musik in Dresden. Frau Elisabeth Böhm-van Endert von der Hofoper, gleich Hartmann aus Neuß a. Rh., sang den Epilog. Dann trug man ihn hinaus in die Familiengruft. Wir ließen die Stadt der Toten und fuhren heimwärts: „Der Lebende hat Recht." Ein, zwei Stationen der Elektrischen, dann rief der Schaffner „Ludwig Hartmann-Straße!" Wir sahen uns an und schwiegen. Wenigen Menschen wird es beschieden, daß man zu ihren Lebzeiten eine Straße nach ihnen benennt. Hartmann hat damit sein Denkmal in Blasewitz-Dresden. Ich mußte immer an sein obenerwähntes Lied denken, das ich vorher noch nicht gekannt. „Lang mir noch im Ohre lag . . ." *Heinr. Platzbecker.*

— Der Wiener Kammersänger *Gustav Walter*, der am 30. Jan. im hohen Alter von 76 Jahren zu Wien gestorben ist, war der letzte seiner männlichen Kollegen (von den Frauen leben noch Amalie Materna, Berta Blum und Karoline Gomperz-Bettelheim), die aus der Zeit des alten Kärntnertortheaters in die Gegenwart ragten. Der letzte auch, der unter Wagners Leitung in Wien Rollen „kreiert" hat, wie der schreckliche Fachausdruck lautet, und zwar den Loge, Walter Stolzing und Erik. Mehr denn als Wagner-Sänger ist er freilich als Mozart-Sänger gefeiert worden; sein Don Ottavio, Fernando, Tamino galten schlechthin als unübertrefflich. — Nach ganz kurzen Etappen in Prag und Brünn kam er 1856 an die Wiener Hofoper, der er 21 Jahre angehörte. Damals waren Liederabende etwas ganz Vereinzeltes. Da kam Walter und riß mit den „Müllerliedern", mit „Sei mir gegrüßt" die Menschen zu wahren Jubelstürmen hin. Auch vieles von Schumann und Brahms fand an ihm den vollendetsten Interpreten. — Der Sohn Dr. *Raoul Walter* gehört der Münchner Hofoper als hochangesehenes Mitglied an. *L. A.*

— Intendant *Julius Hofmann*, der frühere Leiter des Stadttheaters in *Köln* und des *Mannheimer* Hof- und Nationaltheaters, ist in München, wo er seit Jahren ständig lebte, den Folgen einer Influenza erlegen. Hofmann, geboren 1840 in Ehrenfriedersdorf in Sachsen, studierte an der Universität Leipzig und schlug dann die theatralische Laufbahn ein. 1880 schuf er im Leipziger Carolatheater die seither vielfach nachgeahmte Einrichtung der Musteraufführungen hervorragender Opern und Schauspiele. Unter seiner Leitung stand auch die Kölner Oper auf beträchtlicher Höhe.

— In Schwerin ist Kammersänger *Otto Drewes* von der Hofoper gestorben.

— Prof. *Rischbieter*, früher Lehrer am Kgl. Konservatorium in Dresden und Verfasser bekannter theoretischer Schriften, ist, 74 Jahre alt, gestorben.

— In *Kassel* ist im Alter von 82 Jahren der frühere Hofopernsänger *Franz Schulze*, der der Bühne 33 Jahre angehört und in Baßbufforollen sich außergewöhnlicher Beliebtheit erfreut hatte, gestorben. Als Baritonist war er 1862 von Braunschweig nach Kassel gekommen. Seit 15 Jahren lebte er hier im Ruhestande.

— Kammermusiker a. D. *Julius Herbig*, Lehrer am Kgl. Konservatorium für Musik in Stuttgart von 1883—1901, ist gestorben.

— Einen Tag vor seinem 90. Geburtstag ist der Nestor der Frankfurter Lehrer und hochverdiente Musikschriftsteller *Benedikt Widmann* gestorben.

— In Bonn ist der ehemalige Opernsänger *Wilhelm Schafgans*, der über 20 Jahre dem Bühnenverband der Hofoper in Dresden angehört hatte, gestorben.

— In Castrop ist Herr *Max Weinberg*, langjähriger Korrespondent der „N. M.-Z." für Dortmund, gestorben. Wir werden dem eifrigen und pflichttreuen Manne ein ehrendes Andenken bewahren.

— In Leipzig ist der hervorragende Trompeter des Gewandhausorchesters, *Ferdinand Weinschenk*, gestorben.

— Die einst gefeierte Primadonna der Frankfurter Oper, *Angelina Luger*, ist nach längerem Krankenlager, 51 Jahre alt, gestorben. Nach ihrer Heirat mit dem Grafen Totto (1892) zog sie sich von der Bühne zurück, die sie in Graz zum erstenmal betreten hatte. Die Künstlerin stammte aus Würzburg.

— Prof. *Ernst Holzer* ist in Ulm gestorben. Wir kommen im nächsten Hefte auf ihn zu sprechen.

— Wie nach Schluß der Redaktion bekannt wird, ist Kammersänger *Leopold Demuth* von der Wiener Hofoper in Czernowitz während des Konzerts vom Herzschlag getroffen worden und gestorben. Wir werden in unserem nächsten Hefte des Künstlers gedenken.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 3. März, Ausgabe dieses Heftes am 17. März, des nächsten Heftes am 7. April.

Besprechungen und Anzeigen.

Neue Klaviermusik zu zwei Händen.

F. Busoni. *„An die Jugend"*, 4 Hefte à 2 M., Verlag *Zimmermann.* — Es wäre reizend, wenn die höchste Autorität in musicalibus eines kleineren Ortes, etwa Sindelfingen, sich z. B. von Stuttgart unbesehen dieses Opus als „Jugend"-lektüre mit nach Hause nähme und seinem Sohne zu Weihnachten schenkte, weil er außen dran gelesen: Präludium, Fuga, Giga etc. Der Sohn würde sich an das Exercitium machen und der nervöse Vater aus dem Nebenzimmer brüllen: „So hört doch auf mit dem Abstauben!" oder: „Sind denn wieder die Katzen auf dem Klavier?" Und der Sohn würde beleidigt replizieren: „Aber, Vater, das bin ja ich und so steht's da!" Und dann das Gesicht des Organisten und Kantors der Gemeinde! . . . Ja, es sind keine Kinderstücke, obwohl das Preludietto und die Fughetta des *I. Heftes* (m.) sich noch recht zahm gebärden. Nach wenigen Takten aber schon wird's verdächtig und unsere konservatorisch gebildeten Ohren werden länger und tun beleidigt. Beim Esercizio streiken sie vollends. Warum? siehe weiter unten. — *Heft II* (m.—s.) ist eine kühne und mit großer kontrapunktischer Kunst und sicherem Stilempfinden ausgeführte Kombination des 5. Präludiums mit der zugehörigen Fuge in D dur aus *Bachs* „Wohltemperiertem Klavier". Zuerst spielen wir das wohlbekannte Präludium durch, dann die in doppelt so große Notenwerte übertragene Fuge, kurz vor dem Schluß setzt das Präludium wieder von vorne ein und mit ihm verbindet der Komponist nicht bloß das Hauptfugenthema in unzähligen Verwendungen, sondern auch den Gegensatz und die Ueberleitungsfigur. Da mag sein Gehirn geraucht haben, bis das fertig war! Damit findet er Gnade vor den Augen unserer gestrengen Orgelmeister und Kontrapunktiker. Ganz ungezwungen ging's nicht, wie die folgende, allerdings schnell vorübergehende Hauptstelle zeigt:

Heft III (m.—s.) ist eine Studie nach *Mozart* auf die fast unveränderte G dur-Gique des Meisters im 6/8-Takt (*Peters*, Klavierstücke Mozarts S. 47, das letzte) folgt ein altertümlicher Bolero im 3/4, in den das vergrößerte Motiv der Gique hineinklingt und zum Schluß eine klangliche und rhythmische Steigerung in einer freien Variation Busonis über das Thema der Gique. — *Heft IV* (ss.) bringt zuerst eine Bearbeitung zweier Violincapricen *Paganinis*. Die erste (No. XI) ist von Schumann in seinem op. 3 No. 3 aufs Klavier übertragen worden, die zweite ist im Original die Nummer XV. Busoni läßt die erstere von der Linken allein vortragen. Zur Uebung kann man das, aber im Konzert soll man das (nach Schumanns richtiger Ansicht) nicht. Das Arrangement der zweiten ist eine glänzende pianistische Leistung Busonis, die wir manchen Lisztschen an die Seite stellen. Nach diesem stürmischen Mittelsatz kehrt das Thema des ersten Capriccios in pompöser Steigerung wieder und schließt diese „Etude d'exécution transcendente" majestätisch ab. Aber nun kommt das Satyrspiel. Im *Epilog* nämlich läßt Busoni alle modernen bösen Musikgeister einen wahren Hexensabbat tanzen, zum Entsetzen der Hüter des altheiligen harmonischen Horts. Von des Komponisten unvergleichlicher Hand gespielt, mag sich das Stück ganz geläufig und flüssig, wenn auch ein bißchen frech anhören — wir vernahmen hier in Stuttgart sein kühnes Klavierkonzert! — Aber wenn man es am Klavier selber einstudieren muß und es theoretisch, inhaltlich und formal zu verstehen sucht, dann ist es ein wahrer Berg des Aergernisses und der saftigsten Mißklänge. Vorzeichen keine, Taktstriche wohl, aber ungleiche und so lange Takte, bei denen man die früher vorgefallenen Akzidenzien (Vorzeichen) lange vergißt; wir loben hier Palmgren, der in seiner „Schatteninsel" jedes ♯ und ♭ nur für die Note gelten läßt, bei der es steht. Die Taktzahlen sind nicht hingeschrieben, sie wechseln zwischen 4/4, 6 und mehr Achteln. Die Tonalität ist mehr als in Straußens „Salome" aufgelöst. Scriàbine ist dagegen der reinste Waisenknabe. In Takt 7 u. ff. vollführt die 6stufige *Ganztonleiter* ihre wilden Orgien, ebenso wie in dem erwähnten *Esercizio*, das wohl als der erste Versuch angesehen werden muß, sie in einem Stück konsequent durchzuführen. Hier sei bemerkt, daß es von der Ganztonleiter nur zwei verschiedene Reihen gibt, die B-Tonart und die Kreuz-Tonart, also von as aus: as b c eses fes ges von a aus: a h cis dis eis fisis; alle andern sind Teile dieser zwei. Der Fachmann, der Interesse hat oder mit der Zeit gehen will, muß sich dieses Stück anschaffen zum Zweck des Studiums, der Laie als Kuriosum. Wie Strauß läßt Busoni z. B. e moll gleichzeitig mit es moll oder Des dur erklingen. Aber während bei ersterem dafür ein programmatisch zwingender Grund in den illustrierten Worten oder Handlungen des Bühnenstücks vorliegt, sind wir hier auf eine absolut musikalische Erklärung angewiesen, und wir müssen daher nicht bloß von Durchgangs- und Vorhaltsnoten, sondern von ebensolchen Akkorden sprechen. Manche fürchterliche Dissonanzen erklären sich auch aus einem rücksichtslosen Transponieren der Akkorde und melodischen Figuren oder aus starrer chromatischer Gegenbewegung der beiden Hände und selbständiger Führung derselben. Ganz Aufschluß könnte nur der Tonsetzer selbst geben, aber sogar bei ihm dürfte nicht alles in die Helle des Tagesbewußtseins getreten sein, obwohl er ein gewaltiger Satztechniker vor dem Herrn ist. Singt Busoni mit Mozart: „Ich spiel' ihm auf, ja", so werden die gegnerischen Theoretiker Riemann, Draeseke und andere Konfusionsräte im gleichen Opernton respondieren: „Mein Herr, das geht zu weit." Jedenfalls bleibt Busoni „eine harte Nuß", wehe dem Kritiker, der keine Zähne mehr hat. Ferruccio heißt „der eiserne Kerl" und er hat wirklich den eisernen Willen nicht bloß des Tastenhelden, sondern auch den Willen zum Fortschritt, zur Eroberung musikalischen Neulands. Ich muß an Böcklins „Abenteurer" denken, der allein mit seinem treuen Pferd den Ritt durch die unbekannte Insel wagt. Daß er aber auf Nachfolger hofft, zeigt seine Widmung „An die Jugend", der er zeigen will, wie das eingehende Studium Bachs und Mozarts sich gut mit Fortschrittlichkeit und Pflege der „Zukunftsmusik" verträgt. *C. Knayer.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 12 bringt ein Klavierstück von *Joseph Haas* und ein Lied von *Heinrich Rücklos*. Eine Komposition von Pfitzner zu bringen war leider nicht möglich. Einem Arrangement aus einem der größeren Werke war der Komponist erklärlicherweise wenig geneigt, eines der in Betracht kommenden Lieder war für den Nachdruck nicht zu erhalten. — *Joseph Haas*, der Münchner Komponist, ist unseren Lesern kein Unbekannter mehr. Sein „Nächtlicher Spuk" ist ein interessanter Beitrag zum erfreulichen Schaffen des jungen Tonsetzers, dessen Violinsonate in h moll, nebenbei bemerkt, beim Stuttgarter Tonkünstlerfest zugleich mit Pfitzners C dur-Quintett gespielt wurde. Der in Heft 7 besprochene Liederkomponist *Rücklos* ist mit einem schlichten, in der Empfindung echten, feinen Eichendorffschen Gedichte vertreten, das besonders in der Dehnung am Schluß von wirksamer Anschaulichkeit ist und eine schöne Steigerung bringt.

Briefkasten

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis **fehlt,** sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

N. in F. 1. Arpeggione ist ein der Gambe (Kniegeige) ähnliches Streichinstrument. 1823 in Wien gebaut, auch Guitarre d'amour genannt. Stimmung der 6 Saiten E, A, d, g, h, e. 2. Die Violinsonate ist ein Jugendwerk von Richard Strauß, op. 18. (Das symphonische Werk „Aus Italien" trägt die Opuszahl 16, Don Juan op. 20.) 3. Der Komponist ist uns nur dem Namen nach bekannt. Es stehen viele Namen nicht in der Musikgeschichte. 4. Georges Onslow lebte von 1784—1852. Fruchtbarer Komponist: Komische Opern, Kammermusik, Klaviersonaten, Symphonien, Kontrabaßsoli. 1842 Nachfolger Cherubinis in der Pariser Akademie. Diesen Namen würden Sie in der Musikgeschichte finden. 5. Sie haben es leider vergessen, uns die Bezeichnungen des Stückes von Manén aufzuschreiben.

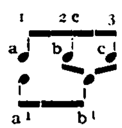
Lohengrin. Das können wir leider nicht entscheiden. Wenden Sie sich an den Vorstand des Schwäbischen Sängerbundes, Rechtsanwalt List in Reutlingen.

D—t., Agram. Wir raten Ihnen, sich mit Berufung auf die „N. M.-Ztg." an unsern Mitarbeiter Dr. Ferdinand Scherber in Wien VI, Kasernengasse 20, zu wenden.

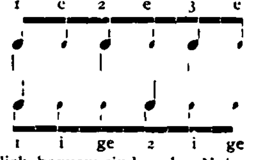
L. R. in K. Hier kommt es nicht auf die weiteren Studien an. Der Titel wird in Deutschland zumeist Lehrern eines Konservatoriums nach längerer Wirksamkeit verliehen, oder sonst Musikern, die sich in irgend einer Weise verdient gemacht haben. In manchen Staaten bekommt man ihn leichter, in anderen wieder schwerer. Unseres Wissens hat bisher nur eine Dame als Tonkünstlerin den Professortitel erhalten. — Nein, die Gymnasialbildung spricht in diesem Falle nicht mit.

E. P., 86. Eine der guten Kompositionslehren. Es hätte aber für Sie keinen Zweck, wenn wir Ihnen ohne weiteres einige aufzählten, z. B. die von Marx, Jadassohn usw. Schreiben Sie uns ausführlicher, was Sie bezwecken; wollen Sie ernstlich Musikstudium betreiben, oder nur allgemeine Einblicke bekommen?

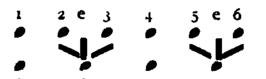
Triole.



2 Noten gegen 3 (Triole) werden so gespielt, daß die Achtel der Triole etwas schneller genommen und das zweite untere Achtel (b¹) genau zwischen die 2 oberen (b und c) fällt; man zählt also oben 1 2 = e 3 und auf das e von 2 = e fällt das b¹. Daß das mathematisch exakt ist, läßt sich durch folgende Gegenüberstellung beweisen:



Aehnlich bequem sind auch 4 Noten gegen 6 einzuteilen:



ferner 6 gegen 9 und 12 gegen 8, also gröbere Verhältnisse. Auch andere Kombinationen lassen sich bequem **rechnerisch** (mit dem Verstand) einteilen; z. B. bei 4 Noten oben gegen 3 unten dauert jede untere Note $1^1/_3$ mal so lang wie die obere, bei 5 zu 4 Noten $1^1/_4$ mal so lang etc. Aber **zeitlich** so verfeinerte Einteilungen bringt unser Ohr und Taktgefühl nicht fertig, darum muß man solche frei oder instinktiv (nach dem Gefühl) machen. A propos: Nehmen Sie sich vor **3eckigen** und „**Triolen**"-Verhältnissen möglichst in acht!

Rhythmische Schule Jaques-Dalcroze. In Genf werden nur Kurse in französischer Sprache abgehalten. Jedenfalls wird das Verstehen des Lehrgegenstandes in den Stunden durch die große Anzahl anwesender Deutscher erleichtert. Kurse zu Unterrichtszwecken können in Deutschland nicht absolviert werden. Man könnte sich aber in Deutschland für das Studium bei Professor Jaques-Dalcroze vorbereiten, wenn das Hindernis der Sprache wegen zu groß erscheint. Die Kurse beginnen in Genf Mitte Oktober. Nähere Auskunft erteilt Frl. Nina Gorter, Genf, Chemin des grands Philosophes 15.

Konstanz. Wir empfehlen Ihnen die Sammlung Hausmusik von Breitkopf & Härtel. Für leichtere Musik das Salonorchester (Bosworth, Cranz usw.). Nähere Auskunft wird Ihnen Ihr Musikalienhändler gern geben.

Gesangsliteratur. Ein solcher Führer ist uns nicht bekannt. Bei Schuberth in Leipzig ist ein Büchlein erschienen: Hazay, Die wertvollsten Lieder. 209 Komponisten mit 1205 Liedern sind darin verzeichnet.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 1. März.)

O. A—le, Stg. Ihre Freundin „Okarina" hat Ihnen Schlechtes und Rechtes eingegeben. Solang Sie aber noch Ihre Noten in Ziffern umsetzen müssen, von Tonartenverhältnissen u. a. noch gar keine Ahnung haben, werden Sie stets der Genasführte sein. Der ernsthafte Musiker weiß mit Ihren Melodien nichts anzufangen.

Frz. N—dlo, R—litz. Ueber das Gebiet des profanen Tanzes werden Sie sich nicht hinauswagen dürfen. An gefälligen melodischen Phrasen, wie sie der Salonmusik niederer Stufe eigen sind, fehlt es in Ihren 2 Stücken nicht. Das Trio zum „Alpengruß" ist als besonders gelungen zu bezeichnen und verrät ein anmutiges Talent für das gewählte Genre.

Hch. Frh. v. R. Wir bedauern, Ihre „Idylle" ablehnen zu müssen.

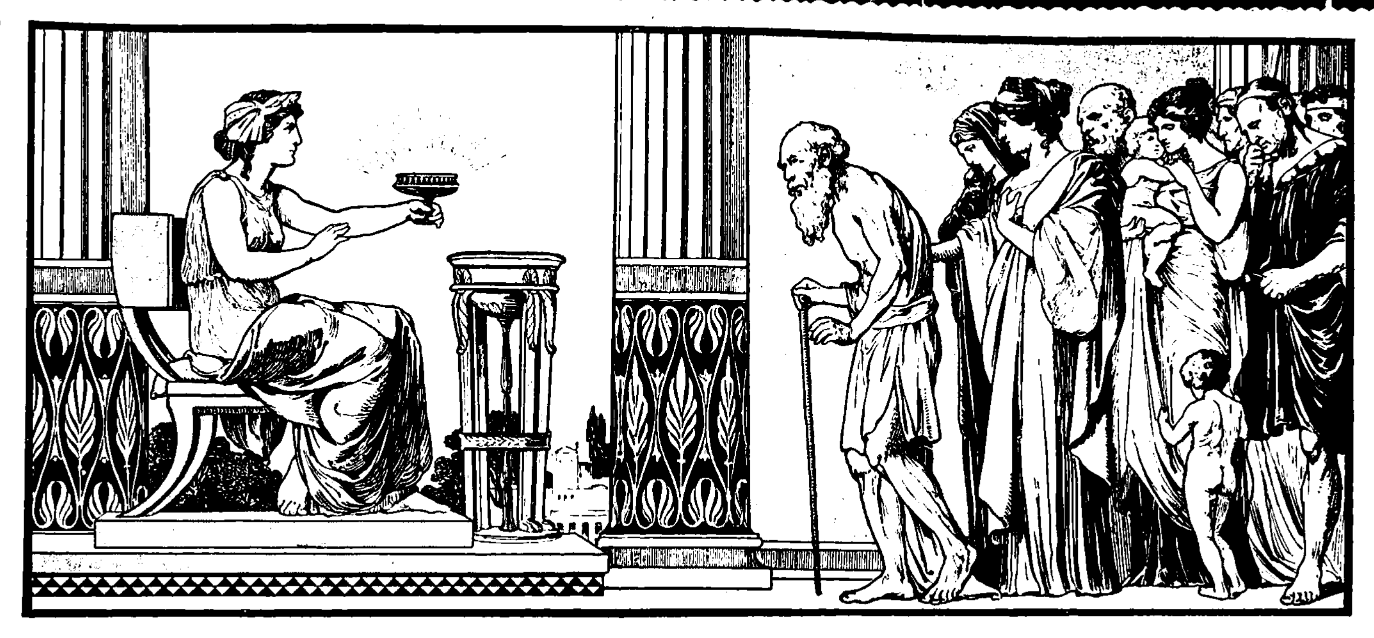
J. E—le, Tr—s. Studieren Sie einmal Bachs Choralsätze durch, transponieren Sie dieselben am Instrument und mit der Feder, lernen Sie auswendig, soviel Sie nur vermögen, dann werden Sie mehr Gewinn davon haben, als wenn Sie sich im Nachahmen seichter Männerchorsätze üben.

D. K. Seer. Bei Ihnen müßte zunächst das harmonische Empfinden geweckt werden. Zu den haarsträubenden Merkwürdigkeiten der Moderne zählen die angestrichenen Stellen des „Morgenlieds". Bei dem Ständchen „Schlaf wohl!" mag's dem Liebchen wind und weh werden.

Kunstfreund. Es ist ein ziemlich helles, frohgemutes Klingen und Singen, das aus Ihrer Einsamkeit dringt. Nur Ihre „Alte Uhr" schlägt einen müden, traurig-ernsten Takt. Ihre Tanz- und Marschklänge lehnen sich an Bekanntes an, ebenso die Chöre. Wir glauben, daß sich Ihre musikalische Betätigung auf ein höheres Niveau heben ließe. Man vermißt die Spuren eines tieferen Einlebens in die klassische Welt. Die Vorbedingungen zur Veredlung Ihrer Kunstfreude scheinen im übrigen ja vorhanden zu sein. So verrät der Satz ein erfreuliches Maß gediegener theoretischer Kenntnisse.

A. R., Pluskowenz. Ihr Marsch versucht durch ein festliches, schwungvolles Pathos sich über die Alltagsmache zu erheben. Der Eindruck des ersten Teils wird durch einen unruhigen Modulationswechsel geschwächt.

O. W. in Fr. Das „Passionsbild" ist dem Text entsprechend gezeichnet. Zu einer melodischen Selbständigkeit hätte sich da und dort auch die Begleitung erheben dürfen. Das etwas bunte Kolorit streift die Grenze des künstlerisch Zulässigen. Sonst gediegen.





Neues vom Musikalienmarkt.

Orchesterwerke.

Heinr. Schulz-Beuthen, Die Toteninsel, symphon. Dichtung für großes Orchester. Verlag *Louis Oertel, Hannover.*

Leland A. Cossart, op. 19. Suite für 10 Blas-Instrumente (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner und Harfe). *Heinrichshofen, Magdeburg.*

Franziskus Nagler, 2 lyrische Stücke. op. 24. *Vieweg, Großlichterfelde.*

Max Gulbins, op. 50. Drei lyrische Stücke für Violinchor, Orgel (Harmonium) und Klavier. Verlag *Chr. Fr. Vieweg.*

Max Burger, op. 65. Sinfonietta. Verlag *Chr. Fr. Vieweg.*

Kalnin, Alfr. 2 Kompositionen für Orchester. *P. Neldner, Riga.*

Gesangsmusik.

Fritz Vögely, Elegie nach Worten Hiltys. Kanon für 2 Singstimmen mit Begleitung der Orgel (des Harmoniums oder Klaviers). *Vieweg, Großlichterfelde.* Preis 1.20 M.

Otto Barblan, Post tenebras lux. Cantate pour le Jubilé de Calvin. *J. B. Rotschy, Genf.* Preis 4 Frs.

Kornelius Schmidt, Kinderlieder, 3. Heft. *Rich. Banger Nachf., Würzburg.* Preis 1.50 M.



Kunst und Unterricht





Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXI. Jahrgang.

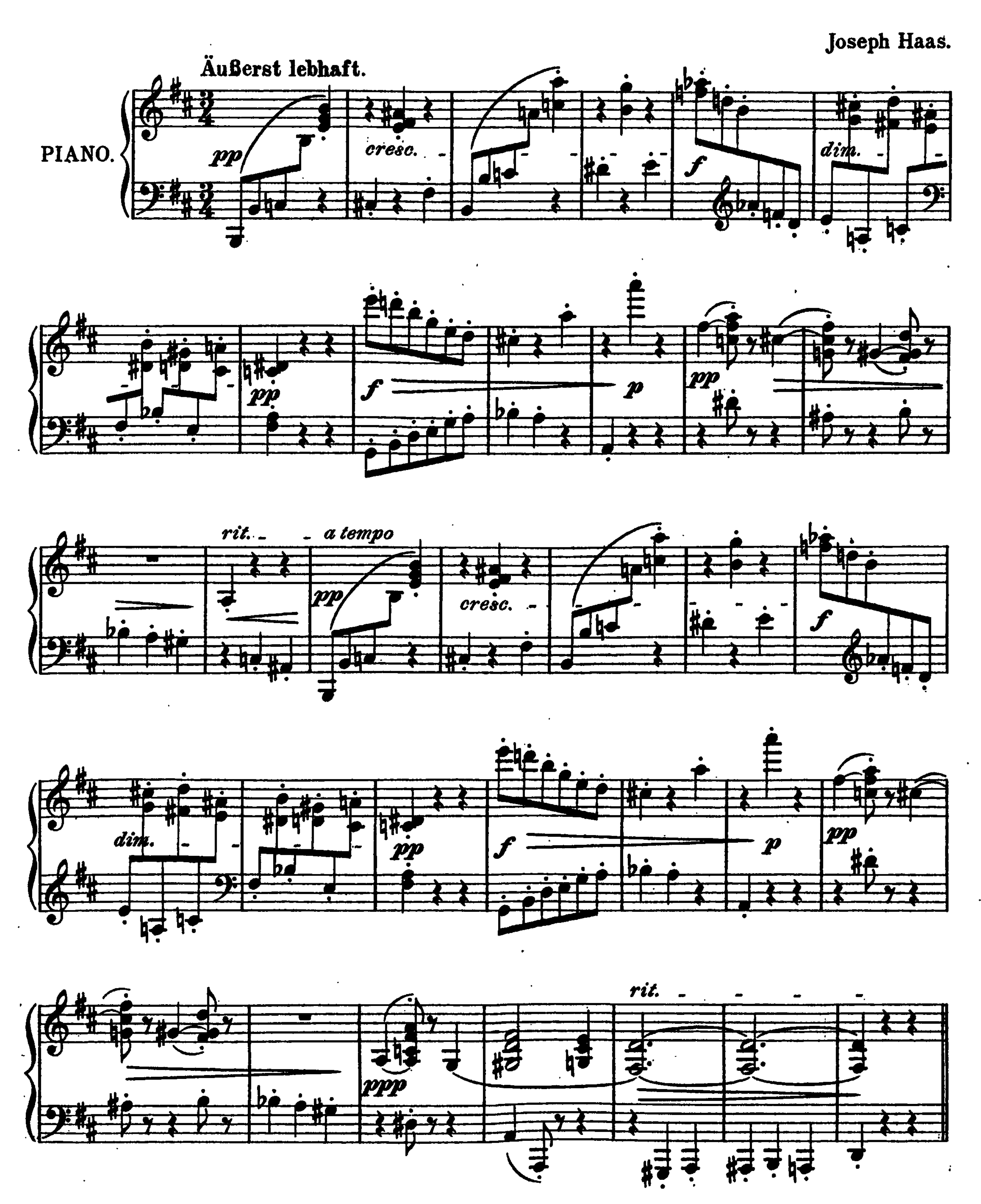
Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1910

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Nächtlicher Spuk.

Joseph Haas.




a tempo
p e cresc.
f
sub. p
f
sub. p
pp e cresc.
poco a poco string.
f e poco a poco cresc.
ff
stürmisch
ff e cresc.
sff
fff
poco a poco rit.
f
p
pp



a tempo
pp e cresc.
f
dim.
pp
f
p
pp
ppp
rit.
a tempo
pp
ppp
ppp
Fine.
Langsamer.
p
p
poco rit.
sostenuto
p
pp
a tempo
p
p
poco rit.
D.C. al Fine.

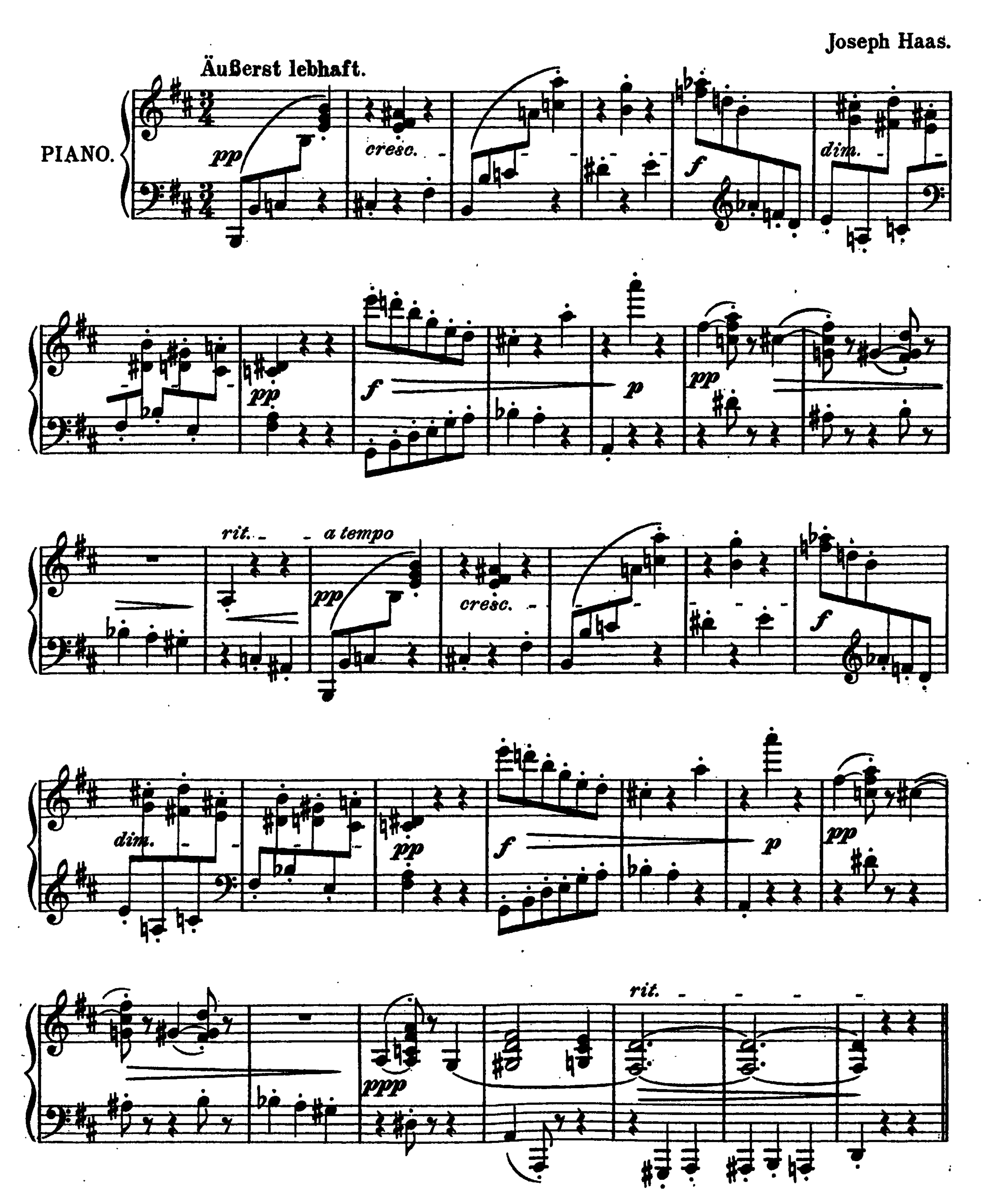
In der Nacht.

(Eichendorff.)



Nächtlicher Spuk.

Joseph Haas.




a tempo
p e cresc.
f
sub. p
f
sub. p
poco a poco string.
pp e cresc.
f e poco a poco cresc.
ff
stürmisch
ff e cresc.
sff
fff
poco a poco rit.
f
p
pp


a tempo
pp e cresc.
f
dim.
pp
f
p
pp
ppp
rit.
a tempo
pp
ppp
ppp
Fine.
Langsamer.
p
p
poco rit.
sostenuto
p
pp
a tempo
p
p
poco rit.
D.C. al Fine.

In der Nacht.

(Eichendorff.)



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

1910 Heft 13

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik“). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Inhalt:

Die Kunst der Kritik.

Vortrag, gehalten vor dem 111. deutschen Journalistentag in Berlin vom Minister für musikalische Angelegenheiten Dr. v. HEITERSHEIM.

(Nach dem Konzept mitgeteilt von *Dr. Max Steinitzer.*)

Sehr geehrte Herren!

EHE ich daran gehen kann, vor Ihnen in wenigen Linien den Aufriß des schönen und sinnvollen Baues zu zeichnen, den die Kunst der Kritik darstellt, liegt es ob, reichlichen Schutt von dem Bauplatz wegzuräumen. Wir müssen uns zuerst darüber verständigen, was von Anfang an dieser Kunst hindernd in den Weg tritt, müssen uns klar sein, was ganz bestimmt nicht zu ihr gehört. Sie werden es mir zugute halten, wenn ich mich zu dieser aufräumenden Vorarbeit eines etwas kräftigen Besens bediene.

Daß zunächst die ausschließlich negative Kritik aus dieser Betrachtung ausscheidet, versteht sich. Ihrer ganzen Tendenz nach gehört sie mehr in das Gebiet des groben Unfugs, als in das der Kunst. Es kann nicht oft und stark genug betont werden, welches Vergehens gegen die allgemeine Bildung sich die vielen deutschen Zeitungsverleger schuldig machen, die auf die Qualitäten ihrer Kritiker keinerlei Gewicht legen. Besser wäre es in vielen Fällen, sie holten sich ihre Kunstberichterstatter direkt aus der Destille; dann käme doch gewiß mancher kräftige und originelle Zug subjektiver Standpunkte in die Besprechungen hinein. Von dem Boden aus aber, auf dem ein großer Teil der angehenden Rezensenten erwächst, flutet täglich ein breiter Strom unreifen und unwissenden, unerzogenen und ungezogenen, maßlos dünkelhaften und nach allen Richtungen schief urteilenden geistigen Proletentums durch die Stilübungen dieser Sanskülottes in die Leserkreise. Und über den großen Einfluß dieser Artikel können die meisten von uns nach unserer eigenen gewöhnlichen Erfahrung gar nicht urteilen. Dazu muß man intimer in Familien verkehrt haben, deren ganzes geistiges Leben eben ihre Tageszeitung ist. Sie wohnen nicht immer nur im Hinterhaus unterm Dach, manchmal auch in kostbaren Etagen des Vorderhauses.

Die reine Negation verdient so wenig den Namen einer Kunst wie — das kann ich leider nicht gut erzählen. Nämlich Albrecht Dürer machte sich als Junggeselle einmal den Spaß, durch eine kleine realistische Malerei seiner ängstlich properen Hauswirtin vorzutäuschen, er habe mit sehr schmutzigen Stiefeln das Zimmer betreten. Sein Stubennachbar wollte den Witz ins Gegenteil verkehren und trug von der Straße wirklichen Schmutz in seine Stube, den Dürer bei einem Blick durch die Türe für ein noch täuschender gelungenes Werk des Pinsels halten sollte. Dürer aber merkte es gleich und legte einen Zettel daneben, auf dem stand: Albertus habet dictum: — maculatum non est pictum, das heißt: Albrecht sagt: beschmutzt ist nicht gemalt. Und ebensowenig ist geschimpft so viel als kritisiert.

Ganz fürchterlich wirkt auf manche Anfänger, aber auch auf ältere und alte Leute, zuweilen das unselige Wort ein, der Referent sei als „Kunstrichter“ bestellt. Also irgend ein grasgrünes Kerlchen, das vom Leben wie von der Kunst nichts kennt, das frisch von der Schulbank kommt oder das bißchen dummen alten Sprachenkram vom Gymnasium vergessen und den Lehrstoff der Universität noch nicht zu assimilieren begonnen hat, ein so geistig nichtiges Opfer unseres zeitvergeudenden und kraftlähmenden „Bildungswesens“ wie das letztere soll „zu Gericht sitzen“ über ernsthafte Leistungen ernsthaft arbeitender Leute! Allerdings ist das Verhältnis im Schauspiel noch viel krasser, weil da wirklich oft reife und tiefe Naturen die „kritische“ Zielscheibe eines nichtsnutzigen Bengels werden, der sie in der Zeitung herunterreißt. Der Ausdruck Kunstrichter, Richter in Kunstsachen, klingt da schon wie eine extreme Parodie des Assessorismus überhaupt. Der Rezensent kommt sich quasi vor wie ein Staatsanwalt in Sachen der Kunst. Gerade wenn ihm jede Kenntnis fehlt, etwas Positives über den Sachverhalt auszusagen, macht er den Delinquenten; als solcher wird ungefähr jeder öffentlich auftretende Künstler von derartigen Leuten angesehen, einfach schlecht.

Das Urbild aller negativen Kritik war ohne Zweifel Kain. Er sah seinen Bruder Abel mit Erfolg das einzige ausüben, was damals etwa als Vorläufer religiöser Kunst gelten konnte, nämlich ein flottbrennendes Opferfeuer entfachen, und da ihm am eigenen Altare das nicht gelang, schlug er Abel tot. Schon dieser frühen gewaltsamen Art, seine Gefühle angesichts der Leistungen eines anderen auszudrücken, haftet entschieden etwas Amateurhaftes an. Auch in der Folge sind es fast ausnahmslos selber Nichtsverstehende, die den kritischen Totschlag betreiben, solche, die ästhetische Werte an ihren Objekten nur deshalb negieren, weil sie keine Ahnung davon haben, worin solche Werte bestehen und wie man sie erkennen und taxieren kann. Noch viel weniger, ebensowenig wie Kain, haben sie einen Schlüssel für die Gesinnung des Opfernden, aus der der bessere künstlerische Erfolg des Opfers hervorgeht. Wenn sie es auch nicht offen aussprechen, so klingt doch

aus ihren Besprechungen oft die latente Vorstellung durch: wenn der Sänger, der Spieler, der Komponist nur den redlichen Willen hätte, sich so zu geben, daß er ihrem persönlichen Verständnis näher käme, dann könnte er es auch.

Auf die primitivsten Krankheiten jener Elemente des Kritikerstandes, die wegen Mangels jeglicher Vorbildung eigentlich nicht in ihn gehören, möchte ich hier nicht eingehen. Daß der Kritiker, der für seine „Kunst" in Betracht kommt, geistig ein erwachsener, gesunder und gebildeter Mensch sein muß, versteht sich von selbst. Den einzig durch die ignorantia pyramidalis ermöglichten „furor asininus indianicus neophytorum" (eselhafte Tollwut der Anfänger) habe ich bereits anderweitig erwähnt und die praktischen Maßnahmen gegen diese verbreitete Krankheitserscheinung gehören auf ein anderes Blatt. In besonders verzweifelten Fällen hilft, wie ich hier nicht näher ausführen kann, nur die physikalische Heilmethode, d. h. die Anwendung von Naturkräften oder wenigstens die wohlmeinend warnende Information des Patienten über das Vorhandensein solcher.

Damit sei diesen Freibeutern, Briganten usw. auf dem Betätigungsfelde der Kritik der Rücken gekehrt und wir wenden uns den eigentlichen, berufenen, d. h. irgendwie menschlich, gesellschaftlich, allgemein, journalistisch, fachlich gebildeten Vertretern zu.

Auch hier wird wohl von den Hindernissen einer eigentlich künstlerischen Ausübung der Kritik, also zunächst von den pathologischen (krankhaften) Vorgängen dieses Gebietes zu reden sein. Es sind ihrer nicht ganz wenige.

Eine Art von vorübergehendem Unwohlsein, die auch den unterrichteten, gebildeten, ja wohlwollenden Kritiker treffen kann, bezeichne ich als anaesthesia acuta ex nimio, d. i. momentanes Versagen der ästhetischen Aufnahmefähigkeit infolge von Uebermaß, nämlich des Musikmassenbetriebs, besonders der Großstädte. Unter diese Kategorie rechne ich unbedenklich Fälle, wie wenn ein Pariser Kritiker schlankweg von der „langweiligen pathetischen Symphonie Tschaikowskys" spricht. Solcher anaesthesia ex nimio liegt auch oft eine vorübergehende Vorstellungs- oder Erinnerungsstörung zugrunde, wie sie Ibsen z. B. in der Frau vom Meere seiner nervösen Heldin Ellida Wangel zustoßen läßt, die sich plötzlich durchaus nicht mehr besinnen kann, wie Herr Dr. Wangel, ihr Gemahl, aussieht. Diese Störung erscheint dann als primär, die des Urteils über das nur undeutlich vorgestellte Bild als sekundär. Der ganze Vorgang wird nur allzu verständlich, wenn man die abendliche Arbeitseinteilung manches Kritikers kennt.

Aus dem Musikstadt gewordenen Moskau schrieb ein Mitarbeiter der „Signale" seinem Blatt: „Das Gefühl, mit dem der Kritiker nach dem letzten Konzert einer Saison den Saal verläßt, läßt sich nur mit den Empfindungen eines aus drohender Lebensgefahr glücklich Erretteten vergleichen. Ein grenzenloses Wohlwollen, eine alles verzeihende Menschenliebe erfaßt den Märtyrer der öffentlichen Musikpflege, und in überquellender Dankbarkeit möchte man jedem Begegnenden die Hand drücken, aus Freude darüber, daß man nicht mehr Gefahr läuft, von ihm etwas vormusiziert zu bekommen."

Allgemein bekannt ist die, sonst unschädliche, partielle innere Taubheit, die zu der ewig wiederholten, im Vorjahre von Dr. *Leopold Schmidt* einmal erfrischend kräftig zurückgewiesenen Mendelssohnverkleinerung führt. Zur selben Zeit aber konnte man in Berliner Musikblättern vom „Elias" lesen, als dem „merklich verblassenden Werk des im Oratorium nun mal stark epigonenhaften Romantikers", ja sogar von dem „mit Ausnahme einiger dramatischer Abschnitte in Erfindung und Mache unendlich versimpelten Elias". Daß hier ein Fall von Uebermüdung, anaesthesia ex nimio oder die Komplikation mit einem solchen vorlag, ist mehr als wahrscheinlich; denn es handelt sich bei beiden Aussprüchen über das unsterbliche, in seiner Art niemals erreichte Werk um erstklassige Federn.

Die geringe Einschätzung von Mozarts Bläserquintett mit den überirdischen Harmonien seines langsamen Satzes oder Beethovens mit allen technischen und Erfindungsmerkmalen des Genius glänzender Hornsonate („unbedeutendes Gelegenheitsstück") durch Spezialgrößen, wie Jahn und Lenz, ist ja bekannt. Kürzlich schrieb ein bewährter Kritiker, daß er sich für Mozarts formvollendetes Klavierquartett in g moll und das obige Bläserquintett „weniger erwärmen konnte". Ein anderer fand die in ihrer Stilart prachtvolle Jessonda-Ouvertüre recht altmodisch anmutend; ein dritter gar rechnete Schuberts C dur-Streichquintett, dieses immer wieder unsagbar tief und herrlich wirkende Spätwerk des Meisters, trotz zweifellos kongenialer Aufführung durch die Münchner mit Kiefer, zu den schwächeren Leistungen Schuberts.

Ein sehr bekannter Musikschriftsteller äußerte einmal, ihm sei Schumann als Literat lieber denn als Komponist, alles Beispiele, daß sich unverschuldeterweise die anaesthesia ex nimio ebensogut am Schreibtisch als im Konzertsaal einfinden kann.

Allen gemäßigt Denkenden wäre wahrhaftig ein Stein vom Herzen, wenn die Mendelssohn- und Meyerbeer-Verunglimpfung, in der Tat eine Art der Behandlung erster Größen, wie sie kein anderes Kulturvolk sich vorzuwerfen hat, durch die Bemühungen von *Leopold Schmidt* und andren, bei den Musikschriftstellern von einiger Geltung endlich als definitiv erledigt gelten dürfte. Es gibt bei uns so grenzenlos viele Dinge, von denen man weiß, fast jeder anständige Mensch denkt sie, und deren Aussprechen doch zugleich unbedingt ausgeschlossen ist; zur letzteren Eigenschaft dürfte man nun endlich in besseren Kreisen die Minderwertigkeit jener Beiden zulassen, obgleich man weiß, daß sie bloß eingebildet oder erlogen ist. Ihre Konstatierung gehört teilweise in ein anderes Gebiet der künstlerischen Gesundheitsstörung, auf das ich gleich komme.

Eine der wichtigsten Ursachen nämlich des error gravis, schweren Irrtums, in der Beurteilung, ist jedenfalls die so ungemein gefährliche remotio partitionis, das Nichtzurhandhaben der *Partitur*.

Vor einigen Jahren (1903) wird einem Berliner Blatt aus Paris über eine Reprise der Jüdin geschrieben, die Musik dieser Oper sei anmaßend, gehaltlos, ohne Vornehmheit und Tiefe, ohne dramatische Kraft, auf gewöhnlichen Effekt abgesehen; sie nehme nicht im geringsten darauf Bedacht, den musikalischen Ausdruck mit der Bühnenhandlung in Einklang zu bringen (während tatsächlich das Orchester bei näherem Zusehen dem Darsteller gewöhnlich jede einzelne Geste vorschreibt). Allerdings gibt der Verfasser des Berichtes die Anamnese, den Entstehungsbericht, seiner Krankheit gleich selbst offen an die Hand, indem er sagt: wer im (wohl zu ausschließlichen) Studium von Bach, Beethoven, Gluck und Rameau groß geworden sei, könne seinen Widerwillen und instinktive Abneigung nicht bezwingen. Aber in der Aesthetik steht die Kenntnisnahme der Partitur denn doch höher als der Instinkt, besonders einem Musikdrama ersten Ranges gegenüber. Gewohnheitsmäßige, oft recht schlampige Abweichungen vom Original z. B. erfährt man erst durch sie. Ein anderer schreibt von der glatten Selbstverständlichkeit Haydnscher Durchschnittssymphonik, ein dritter von der Mandelmilch Mendelssohnscher Lieder, die er natürlich nach dem ihm nicht zusagenden Vortrag von Susanne Dessoir, anstatt nach dem eigenen Studium am Klavier, gleichviel ob mit oder ohne Stimme, beurteilt.

Ein Krankheitsfall ersten Ranges, „ex remota partitione", d. h. wegen Absenz der Partitur, ist der eines anderen, der sich über Mendelssohn vernehmen läßt: „Man ehrt einen bereits der Geschichte angehörenden Komponisten wohl mit Aufführungen seiner besten, inhaltreichsten Schöpfungen, nicht aber mit dem Immerwiederhervorholen erfindungsschwacher, lediglich geschickt angefertigter und darum zeitverfallener Arbeiten, wie eine solche die allzuwässrige Konzert-Ouvertüre ‚Meeresstille und glückliche Fahrt' ist."

Aehnlich liegt der Fall mit der abträglichen Beurteilung der dem Partiturleser die höchste Vollendung offenbarenden A dur-Symphonie Mendelssohns.

Eine rasch vorübergehende, im Grunde wenig besagende Beeinträchtigung der gesunden Kritikerfunktion stellt der error parvulus ex velocitate, d. i. kleiner Irrtum beim raschen Niederschreiben, dar. Meistens sind es Verallgemeinerungen, die dem angeregt arbeitenden Gehirn irrlichtergleich erscheinen, ohne daß es innehält, um sich über die Festigkeit des Bodens zu vergewissern, dem das Flämmchen enthüpfte. Z. B. von zwei bekannten Musikschriftstellern in Berliner Blättern schrieb kürzlich der eine, daß in den Wagner-Texten alle Axiome, alle grundsätzlichen Bekenntnisse im allgemeinen fehlen. Zu zitieren gebe es bei Wagner fast nichts; seine Figuren leben sich einfach aus. Er dachte im Augenblick nicht daran, daß es in Süddeutschland ganze Kreise gibt, die fast für jeden Fall des menschlichen Lebens ein gerade ob seiner Allgemeinheit bestens passendes Nibelungenzitat bereit haben. Ein anderer äußerte, das Verhältnis von Erfindung und Verarbeitung sei bei Richard Strauß recht ähnlich wie bei Mendelssohn. Unangenehm ist bei diesen kleinen Attaquen, daß dem Verfasser, sobald er den Artikel gedruckt sieht, gewöhnlich die geistige optische Täuschung nicht mehr stand hält, sondern als solche zum Bewußtsein kommt. Dann muß er sich eben mit der Tatsache trösten, daß er schon sehr viel wirklich Zutreffendes gesagt hat, was den eben zitierten Herren nicht schwer fallen dürfte.



THOMAS AUGUSTIN ARNE.
Aus dem musikhist. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.
(Text siehe S. 282.)

In eine verwandte Rubrik, zu den parvulis ex velocitate, gehört es auch, wenn ein Kritiker übersieht, was der Komponist offensichtlich eigentlich wollte, und z. B. Norens Kaleidoskop den Vorwurf macht, es sei ohne erhebende Ideenkraft, rein äußerlich wirksam. — Eine weitere Störung der künstlerisch kritischen Funktion nenne ich detrectatio ex principio individuationis, obgleich mir das selber etwas zu fremdwortlich vorkommt. Jenes principium hat Schopenhauer aufgestellt und es besagt, ins Deutsche und Praktische übertragen, nichts anderes als: Ich bin ich, du bist du. Es ist nämlich schwer, oft vielleicht unmöglich, den Umstand wettzumachen, daß wir von außen her an das Werk herankommen, das dem Autor aus bewegtem Innern gekommen ist. Es gelingt uns dann eben nicht, aus dem Du für unser Gefühl ein Ich zu machen. Friedrich Spiro z. B. nennt Reger einen kaltnasigen Formalisten, in dessen Hiller-Variationen teils Gelehrsamkeit, teils schlimmstes Theater mitspreche. Ein allbekannter älterer Kritiker findet in Debussys Streichquartett g moll — dieser einzigartigen Offenbarung tiefsten inneren Schauens und virtuosester Instrumentenkenntnis in der Moderne — keine Erfindung, kein Gestaltungsvermögen, das thematische Material fast durchweg aus verschrobenen unplastischen Brocken bestehend, monströs häßliche Harmonik, Zwergenhaftigkeit. (Das prachtvolle Sevcik-Quartett waren die Vortragenden.)

Ein ganz besonders krasses Beispiel des principium individuationis bot die Aufnahme von d'Alberts herrlichem Tiefland seitens eines großen Teils der Kritik, auch noch zur Zeit, als es sich um die zweitausendste Aufführung herum bewegte. Man hätte denken sollen, gleich bei seinem Erscheinen mußte die deutsche Musikpresse in einen Jubelruf ausbrechen, daß sich endlich wieder eine wirkliche Dichtung und ein wirklicher Tondichter zusammenfanden. Keineswegs; mir ist nicht eine einzige Besprechung mit diesem Tenor zu Gesicht gekommen. Kühler Skeptizismus fast überall. Einer der ersten Kritiker meinte noch später, Tiefland verdanke die vielen Wiederholungen zum großen Teil seinem brutal wirkungsvollen Text; ein anderer sieht in den Texten d'Alberts überhaupt traurige Stümpereien, die als rein literarische Produkte nur äußerst niedrig bewertet werden können. Die grenzenlose technische Geschicklichkeit sogar, mit der d'Albert hier seinen Stil ausbaut, Orchester wie Singstimme jede ihren eigenen Weg verfolgen und doch stets natürlich zusammenklingen läßt, habe ich kaum erwähnt gefunden. Und sie ist doch vorbildlich wie in keiner zweiten Oper der letzten Jahrzehnte.

Weit bedenklicher als die erwähnten, eine der hartnäckigsten Krankheiten, die eigentlich eine Berufsstörung bedeutet, ist der caligo visus ex fractione, Gesichtstrübung infolge von Voreingenommenheit, die ich, wie das Parteiwesen überhaupt, verschiedentlich schon anderweitig berührte. Neben den bekannten und längst besprochenen extremen Fällen von antistruthismus maximus (unmäßige Straußgegnerschaft), kommt hierfür auch die hyperaesthesia aristocratica, Ueberempfindlichkeit gegen das unterhaltende Genre, in Betracht, wenn zum Beispiel Spiro über die Mignon-Ouvertüre schreibt: daß man aus Scham und Schmerz über die in den Kot getretene Menschenwürde am liebsten vergehen möchte. Daß einer Philine, dieser leichtsinnigen Fliege, deren Charakteristik im Gegensatz zu der Mignons das Programm der Ouvertüre bildet, musikalisch eben nicht viel anders beizukommen ist, wird dabei nicht in Erwägung gezogen. Dahin gehört auch der charakteristische, allerdings historisch gänzlich unverbürgte Spruch: Albert Lortzing ist ein Trottl, das bezeugt ihm Felix M.

Zu den seltsamsten Arten des caligo ex fractione gehört die Händel-Gegnerschaft gewisser Bach-Freunde, welche, der inneren Verwandtschaft beider völlig unzugänglich, z. B. schreiben: Man wird sich doch allmählich abgewöhnen müssen, Händel und Bach in einem Atem zu nennen, und die Aufführung eines Werkes von Händel am Leipziger Bach-Fest mit einer Tüllschleife an einem ehernen Denkmal vergleichen. Auch bei diesem caligo ex fractione fehlt es nicht an älteren verbürgten Fällen, wenn sie auch gerade nicht so alt sind, wie der des Rezensenten Kain.

Man denke an den Maurermeister und Tonkünstler Zelter, der an Goethe über den Faust von Berlioz schrieb: Einzelne Leute können ihre Gedanken nicht anders äußern, als durch Spucken, Kratzen, Niesen und Brechen. Die Gelegenheit wird sich wohl einmal ergeben, in meinem Unterricht auf solche Auswüchse, Mißgeburten und abscheuliche Blutschändung hinzuweisen und davor zu warnen. — Und der berühmte russische Kritiker Stassow bezeichnete in Briefen an Tschaikowsky Mozart als von der Schule verstaubt und nannte Gounods wundervollen Faust einen Haufen Mist.

Hier seien einige goldene Worte eingeschaltet, die *Emil Kaiser* (in der „Rh. M.- u. Th.-Z." s. u.) über den Tanz der Schwestern Wiesenthal sagte, und die uns auf die Ursache so vielen kritischen Unrechts hinweisen: „Man hat uns gewöhnt, von Tapetenmustern Ewigkeitsgehalt und von einem Luftsprung philosophische Ueberzeugungskraft zu verlangen. Wir halten es für beschämend, das Schöne so einfach nur zu genießen." Hierin, auf die Musik angewandt, liegt gewiß der Schlüssel zu vielen kritischen Verkennungen Toter und Lebender.

Eine andere, besonders in der neuesten Zeit häufige Erkrankung ist die neophilia specialis extravagantissima, die dem Gesunden meist ganz unverständliche Erhebung irgend einer sachlich vielleicht in keiner Weise hervorragenden geheimen Kapazität, die der Patient in riesiger Vergrößerung erblickt, während ihre ganze Umgebung für ihn unverhältnismäßig zusammenschrumpft. Jeder kennt Beispiele hiefür und jeder weiß, wie ansteckend diese Krankheit durch mündliche und literarische Kontagion (Ansteckung) ist. Sie wird meistens offenbar durch einen heftigen krampfhaften Vergötterungsanfall in Form eines Artikels, häufig sogar mit Bild. Auszuscheiden sind natürlich die zahlreichen Fälle, in denen bei zwei Patienten die Anfälle bloß simuliert werden, nach dem bekannten Schema: Und wenn du m i c h mit Goethe vergleichst, vergleiche ich d i c h mit Lessing. (Raptus laudandi commercialis reciprocus, geschäftskluger gegenseitiger Lobanfall.)

Es ist keineswegs zu leugnen, daß die obigen Paroxismen auch ihre heilsame Seite haben können. Nämlich nur dann, wenn der Patient sonst über gute ästhetische Gesundheit und darstellerische Fähigkeiten verfügt, die er in den Dienst seiner fixen Idee stellt. Nehmen wir einen Fall, wie er täglich vorkommt: Der Patient habe entdeckt, daß auf irgend einem Gebiet der Komposition — meistens handelt es sich um das Lied, weil dessen objektiver Wert am schwersten festzustellen ist — der junge Peter Bäppele entschieden weit über die gutgemeinten Versuche eines Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Strauß hinausgekommen ist. Wenn nun der Entdecker imstande ist, seinen Bäppele zu analysieren, uns mitzuteilen, w a s denn an Bäppele so schön ist, dann hat er immerhin ein Stück musikalische Hermeneutik (Auslegungskunst), also positive Arbeit, geleistet. Und durch solche soll ja die Kritik in der Hauptsache aufbauend tätig sein; einzureißen gilt es im wesentlichen nur die Hindernisse des Verständnisses. Also wir verzichten darauf, von dem Manne Positives über Beethoven oder Schubert usw. zu hören; das brauchen wir von ihm nicht; er fördert unser Verständnis, schärft unsere Aufnahmsfähigkeit für Bäppele, und damit in irgend einer Weise für ästhetische Werte überhaupt. Wer heute nicht j e d e Gelegenheit zum Lernen benützt, kommt ästhetisch einfach nicht mehr mit, das steht fest. Also seien wir gegen diese Monomanen der p o s i t i v e n Kritik nicht undankbar! Das Schlimme ist nur, daß unter diesen Patienten Fälle von großer Reizbarkeit vorkommen, indem sie jeden sachlich begründeten Zweifel mit einer Fülle rein persönlicher Invektiven beantworten — ich werde mich hüten, einen herauszuholen, sie sind schon im ungereizten Zustand gefährlich genug. Mit einem großen Sprunge rette ich mich vor ihnen — auf das Gebiet der g e s u n d e n Kritik, womit die Betrachtung der Kritik als Kunst erst eigentlich beginnen kann. (Fortsetzung folgt.)

Für den Klavierunterricht.

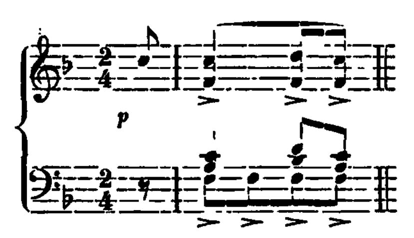
L. van Beethoven: Sechs Variationen op. 34.[1]

DIESES wundervolle Werk gibt dem Spieler reiche Gelegenheit, sein Können auf allen möglichen Gebieten zu zeigen. Erfordert die Ueberwindung der zahlreich vorhandenen Schwierigkeiten einerseits einen perfekten Techniker, so bietet andrerseits die restlose Wiedergabe des geistigen Gehaltes manch hohe Aufgabe. So gleich das herrliche Thema, dessen Vortrag bei blühendstem, singendem Tone (cantabile!) eine Reihe von Eigenschaften aufweisen muß, wie sie nur wirklich musikalischen Menschen eigen sind; dazu gehören in erster Linie Wärme der Empfindung, Sinn für Farbe, richtige Deklamation, periodischer Vortrag und manches andere. Gegen richtige Deklamation wird so häufig verstoßen; wie oft muß man beispielsweise hören:



der Auftakt also stärker, wie der auf eins fallende Hauptakzent. Derlei falsche Betonungen gleichen ungefähr der fehlerhaften Vortragsweise eines Rezitators, der unbetonte Silben auf Kosten der betonten hervorhebt. Wie komisch dies wirkt, braucht nicht näher ausgeführt zu werden, bei der Wiedergabe eines Tonstückes ist es nicht anders.

Die begleitenden Stimmen haben gegen die Melodie der Oberstimme zurückzutreten; besonders zu beachten ist, daß Alt und Baß nicht „geklopft" werden, wie es folgende Darstellung veranschaulicht:



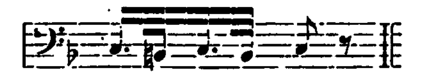
(Bülow spricht darüber in seiner Ausgabe der Sonate op. 110.)

Das wäre selbstverständlich entsetzlich. Und wie oft schon war ich Zeuge einer solch rohen Vortragsweise! Eine leichte Verschiebung des Schwergewichtes der Hand nach der Seite der hervorzuhebenden Stimme wird in diesen Fällen sich sehr nützlich erweisen, um den betreffenden Ausstellungen zu begegnen. Freilich muß man sich dann sehr vor unbeabsichtigtem Arpeggieren hüten, eine Szylla, die nicht minder lieblich wie die Charybdis des unkünstlerischen „Geklopfes".

Den Vortragsbezeichnungen sowie der Metronomisierung der Cottaschen Ausgabe ist im allgemeinen beizupflichten, indes ist klar, daß nicht alles erschöpfend bezeichnet werden kann. Die Erfahrung lehrt vielmehr, daß allzu reiche Bezeichnung gerade das Gegenteil von dem erreicht, was eigentlich bezweckt werden soll. In Fällen, wo das Herz sprechen muß, läßt sich mit nüchternen Erklärungen eben recht wenig anfangen, mögen diese auch noch so gut gemeint sein. Der Lehrer kann nur anregen und durch sein Vorbild am Instrument erfolgreich wirken, aber eine sklavische Nachahmung dieses Vorbildes durch den Schüler würde ich nicht für gut heißen; beide würden sich verhalten, wie etwa ein Gemälde zu dessen photographischer Reproduktion. Und glücklicherweise läßt sich *in der Kunst* eben doch nicht alles erlernen. „Wenn ihr's nicht fühlt,

[1] Nach der Cottaschen Ausgabe.

ihr werdet's nicht erjagen." Der Vortrag des Themas sei, wie schon erwähnt, singend, klingend, aber man hüte sich vor einer larmoyanten Ausdrucksweise. Die wiederkehrenden Doppelschläge (~) nehme man nicht hastig, nicht wie eine Arabeske, sondern wie einen *ausdrucksvollen* Melismus; dabei halte man sich an das stets lehrreiche Beispiel eines künstlerischen Sängers. Wohl zu beachten ist Takt 14 crescendo — Takt 15 subito piano. Im Schlußtakte 22 wären die beiden Akkorde mit weit schwächerer Tongebung zu behandeln, als die vorhergegangene Melodie; man betrachte sie gewissermaßen als das orchestrale Nachspiel eines Gesangstückes. Recht sparsam sei man mit dem Pedalgebrauche; dasselbe werde lediglich zur klanglichen Unterstützung einiger Akkorde, beispielsweise des ersten, angewendet. Alle vorkommenden Pausen halte man durchaus offen, d. h. man lasse das Pedal niemals nachklingen. Rhythmisch befleißige man sich, namentlich was Stellen, wie diese und ähnliche betrifft:



größter Gewissenhaftigkeit. Die Freiheit des Vortrages werde stets *innerhalb* der Grenzen des metrischen Pulses gewahrt. Richard Wagner spricht einmal (Glasenapp Band V, 287) von der „Deutlichkeit" und im Anschlusse daran von den „kleinen Noten"; sie erheischen auch hier zur Erzielung eines *deutlichen* Vortrages genaueste Beachtung. — Die Variationen, die Beethoven über dieses Thema gedichtet, bewegen sich hinsichtlich ihrer Tonalität im absteigenden Terzenzirkel: Thema in F—D—B—G—Es—c.

In einem Zwischenspiele wird C zur Dominante von F erhoben, worauf die letzte Variation (No. 6) wieder wie das Thema in F folgt. Diese Tonart wird dann bis zum Ende festgehalten. Meines Wissens enthält die gesamte Literatur kein ähnliches Beispiel. Grundverschieden, wie die Tonarten, obwohl des inneren Zusammenhanges nicht entbehrend, ist auch der Charakter der einzelnen Variationen; keine gleicht hinsichtlich des Ausdruckes einer ihrer Schwestern. Beide Umstände, Wechsel der Tonalität sowohl wie Verschiedenheit des Stimmungsgehaltes verleihen dem Werke daher den Zauber größter Mannigfaltigkeit nach dem Prinzipe: variatio delectat.

Die erste Variation ist in demselben Zeitmaße vorzutragen, wie das Thema, ihr Ausdruck aber ist völlig verschieden von diesem. Ich nenne diese Variation die „anmutige", im Gegensatz zu der zweiten, der ich das Epitheton die „rhythmische" vindizieren möchte. Technisch gibt es in dieser ersten Variation nun mancherlei zu lernen, erforderlich ist in erster Linie eine glatte, flüssige Passage. Stellen, wie Takt 6, 7, 16, 20, 21 beanspruchen schon besonderes Studium; rhythmisch geben erfahrungsgemäß die Takte 14 und 18 Anlaß zu Beanstandungen. Es dürfte sich empfehlen, bei dem anfänglichen Studium die Sechzehnteile auszuzählen; Grundsatz sei hier, wie stets: strengstens im Takte! Der Vortrag zeichne sich bei zarter Tongebung — das *p* wesentlich duftiger als der Gesangston des Themas — durch holde Anmut aus; die vorkommenden sf Takt 10 dürfen in keiner Weise übertrieben werden. In Variation II herrsche vor allem rhythmische Straffheit; militärisch präzis, entschieden männlich sei ihr Charakter. Im vorletzten Takte wäre folgende Ausführung erwägenswert:



Empfahl ich in Variation II männliche Entschiedenheit, so stehe der Vortrag der III. Variation im Zeichen edler Weiblichkeit. Sie werde durchwegs lieblich, weich gehalten, ohne leidenschaftliche Akzente, lyrisch, nicht dramatisch. Pedalgebrauch ist ausgeschlossen.

In Variation IV schreibt Beethoven ausdrücklich ein Tempo di Menuetto vor, also wirklich im Zeitmaße des Menuettes, nicht etwa schneller, wie so häufig zu hören. Man erinnere sich beispielsweise an das Zeitmaß des Menuettes in Don Giovanni, und man wird das Richtige treffen. Zu beachten ist im II. Takte und bei der Parallelstelle das punktierte Viertel Es der hinübergehaltenen Oberstimme:



Rhythmische Prägnanz ist bei aller Anmut auch hier vonnöten.

Es folgt Variation V, ein Trauermarsch, wie die Ausgabe mit Recht angibt. Das Zeitmaß desselben denke ich mir etwas ruhiger als metronomisch bezeichnet. Auch in dieser Variation befleißige man sich schärfster Rhythmik, insbesondere das zugrunde liegende Motiv:



das bei seinen mehrfachen Wiederholungen ein wenig hervorzuheben wäre, werde stets mit peinlichster Genauigkeit vorgetragen. Die Unisono-Schläge G Takt 4 und die Parallelstelle sollen mit gewaltiger Größe *ff*, kurz aber klingend gebracht werden, nicht minder die Schlußakkorde der beiden Teile:



Das 3. Achtel also nicht etwa piano. Dagegen erfordert der Eintritt des C dur (II. Teil Takt 10, 4. Achtel) — piano — besondere Weichheit des Anschlages.

Das zur VI. Variation überleitende Zwischenspiel mit dem Motiv des Trauermarsches beginne man wie vorgeschrieben sehr leise und steigere es vom 3. Takte in mächtigem crescendo; der folgende Triller darf schon etwas lange genommen werden, im übrigen verweise ich auf die Fußnote der Ausgabe. Vor Eintritt in die VI. Variation dürfte sich eine kleine Pause empfehlen. Der Charakter dieser Variation sei heiter und frisch, man kann sie wohl die „fröhliche" nennen. Liebevolle Ausführung erheischt die Baßstimme:



Für den Vortrag der Melodie gilt das oben über falsche Betonungen Gesagte, also:



Die Staccato-Oktavengänge sind selbstverständlich mit lockerem Handgelenke auszuführen. Takt 6 des II. Teiles lasse ich die Frage offen, ob nicht ein Crescendo mit folgendem subito-p (Takt 7) angebracht wäre, wie es wiederholt

an dieser Stelle (Thema, Var. 3 und Coda) eingezeichnet ist. In den Takten 9 und 10 der Coda beachte man die Baßstimme, c und des als Achtel, während die Melodie ein Viertel C aushält:



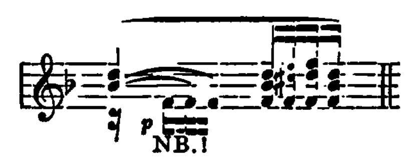
Für den Triller empfehle ich folgende Ausführung:



streng im Takte!

Die überleitende Passage nicht zu rasch und ein wenig ritardando; dem letzten Viertel c soll Auftaktswert (zur Wiederkehr des Themas) innewohnen.

Adagio molto, also langsamer als zu Anfang. Die das Thema nun umrankenden Passagen dürfen niemals den Eindruck der Hast hervorrufen, sondern müssen stets — strengstens im Takte, bei bescheidenem, verständigem Pedalgebrauche! — in tadelloser Glätte und Anmut ausgeführt werden, indes das Thema bedeutungsvoll, aber nicht schwerfällig, hervorgehoben werde. Ein künstlerisches, nicht nur technisches Können wird hier vorausgesetzt. Takt 8 des Adagio molto erheischt besondere Aufmerksamkeit hinsichtlich der rhythmischen Einteilung; Takt 9 werde die Mittelstimme bescheiden untergeordnet:



(also nicht „klopfen")!

Die große Schlußpassage auf c 𝄐 werde mit Brillanz ohne jeden Pedalgebrauch ausgeführt.



Streng im Zeitmaße des Adagio molto!

In dem dritt- und vorletzten Takte sind die Verzierungen ja nicht hastig, sondern ruhig mit beseligtem Ausdrucke vorzutragen; die zweite noch etwas gedehnter als die erste. Die beiden Schlußakkorde sollen mit zartester Tongebung (orchestrales Nachspiel) das prächtige Werk zum Abschlusse bringen.

Bekanntlich bevorzugte Beethoven in seinem Schaffen auffallend die Variationenform, bot sie ihm doch besondere Gelegenheit, seiner überreichen Phantasie am ungehindertsten freien Lauf zu lassen. Ein eklatantes Beispiel hiefür bietet sein op. 120: „33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli", von welchem Werke Bülow in seiner geistvollen Ausgabe desselben mit Recht sagt, er erblicke in dieser riesigen Tonschöpfung gewissermaßen einen Mikrokosmus des Beethovenschen Genius überhaupt, ja sogar ein Abbild der ganzen Tonwelt im Auszuge. Unser vorliegendes op. 34 kann sich nun freilich, was Größe der Konzeption anbelangt, mit diesem Riesenwerke nicht messen, es ist aus einem ganz anderen Geiste heraus geboren. Aber diese liebliche Blüte des Beethovenschen Genius ist uns nicht minder wert und teuer, wie manche gewaltige Aeußerung seines Titanengeistes.

Merkwürdigerweise läßt Beethoven in den Variationen 2, 3, 4 und 6 die Takte 9—22 wiederholen, in Variation V sogar auch die ersten 8 Takte — eine Freiheit, die sich kaum rechtfertigen läßt. Für den Unterricht sind die Variationen op. 34 in mehr als einer Hinsicht bemerkenswert; sie verlangen, wie schon früher erwähnt, von dem Spieler nicht nur höchste technische Glätte und Reife, sondern auch ferme Rhythmik, Sinn für Kolorit, Gestaltungskraft, Geist, mit einem Worte: sie verlangen zur vollendeten Interpretation eben einen *Künstler*. Wenn nach der einen oder anderen Seite Vervollkommnung seiner Künstlerschaft nottut, der dürfte aus dem Studium dieser Variationen ebensoviel Nutzen als Genuß ziehen.

München. **Prof. Heinrich Schwartz,**
Kgl. Bayr. Hofpianist.

Aus den Unterrichtsstunden eines Meistersängers.

Erinnerungen an Eugen Gura.

ALS *Eugen Gura* die Augen schloß, da ist viel in der Erinnerung jener reinsten Freuden geschrieben worden, die er uns jahraus jahrein durch seine wunderbare Kunst geschenkt hat. Und als Sänger ist Gura auch heute nicht vergessen. — Nicht so deutlich sind leider die Spuren, die seine Lehrtätigkeit hinterlassen hat, denn wenigen war es möglich, sie in jenen Jahren zu genießen, wo er noch frei von dem schweren Leiden war, das ihn so früh dahinraffte. Möge es mir, die ich mich jahrelang seines Unterrichts erfreuen durfte, vergönnt sein, aus dieser arbeits- und genußreichen Zeit zu berichten. Es drängt mich um so mehr hierzu, als wir in einer Zeit leben, wo durch den Kunstbetrieb eine Art Fieberschlag geht, ein Hasten, dem das Ziel nicht schnell genug zu erreichen ist. „Nur rasch fertig werden," lautet auch in der Gesangskunst die übliche Losung. Wenn es aber eine Stelle gibt, wohin das stoßende Geräusch des Tages nicht dringen soll, so ist es die Werkstatt des Künstlers und des von ihm Lernenden. Guras Werkstatt blieb frei von so profanen Lauten, und wenn doch ein oder das anderemal eine häßliche Tonwelle an sein Fenster schlug, so war er der Mann, es zu schließen, und in einsamer, seliger Ruhe weiter zu schaffen.

Es gibt zwei Arten von Gesangslehrern: solche, die sich über die Kunst, und andere, die die Kunst über sich stellen. Zu letzteren gehörte Gura. Er lehrte niemals, ohne sich nicht selbst anbetend vor ihr zu neigen Er war so sehr erfüllt von ihrer Heiligkeit, daß er beinahe unbewußt zu ihrem Mittler und Priester wurde. Wie oft habe ich es gesehen, wenn ihn die Schönheit eines Liedes von Schubert oder Schumann, die Gewalt einer Löweschen Ballade übermannte, ihr Humor entzückte, daß er sich selbst und der Erde vergaß. So ward er im Spielen und Singen des Werkes ein zweiter Schaffender.

Auch hatte er die seltene Gabe, nicht nur durch sein Vorsingen, sondern auch durch Schlaglichter, die sein geistvolles Wort auf gewisse Gesangsstellen warf, auf überraschende Art das musikalische und dichterische Verständnis zu erschließen. Wie ein aufhellender Strahl plötzlich die Form der Felsen reliefartig heraushebt, so wuchs durch seine beleuchtenden Gedanken das Kunstwerk plastisch hervor.

Aus der Fülle des von ihm Gestalteten möchte ich nur einiges herausheben. Bei „Anakreons Grab" charak-

terisierte er die Stelle: „Welch ein Grab ist hier — —" mit den Worten: „Da muß man mit scheuer, ehrfurchtsvoller Verwunderung ein klein wenig zurückhalten." Beim Vortrag des „Nachtstückes" von Schubert konnte er die Sechzehntel der „Rasengruft" nicht weich und schwebend genug haben, und er sagte: „Man denke sich die Linie des Tones von g zu h nicht so: >, sondern so: ‿. Welch eine Offenbarung für den Sänger! Oder bei der Schubertschen „Krähe": „Das Lied muß im Tempo des Flatternden, Flügelschlagenden gesungen werden." — Bei „Heimlicher Liebe Pein" von Weber: „Die erste Strophe gehend, wandernd, mit dem Anklang von Grabesruhe — die letzte schmerzlich bedeutend, im Gegensatz zum Vorhergehenden die bittere Anklage, und trotzdem das Ganze so einfach wie möglich, ohne alle Sentimentalität, doch mit innigstem Gefühl."

In den ergreifenden „Gefrorenen Tränen" wollte er durch fein abschattierte Hebung und Senkung des Tones das „Fallen" herausbringen, sowie das „Weinen", indem er mit einer Art „Drücker" sogleich die Stärke des angesprochenen Tones wieder zurücknahm. Beim „Wirtshaus" sagte er: „Das Erzählende darin muß durchaus von dem Erlebnis auseinandergehalten werden; bei dem unaussprechlich tiefen „Im Dorfe": „Das soll mit einem gewissen Ingrimm im Erzählerton und mit trauriger Ironie gesungen werden; das Gefühl muß man haben, wie in einer kalten Winternacht, wo durch das Dunkel einzelne Lichter aus dem Dorf schimmern — — fröstelnd — fernes Hundebellen — vereinzelte Töne!" In der „Waldesnacht" von Schubert bezeichnete er den reizenden Vorschlag in diesem Wort als „Serpentinlinie", in der auf den zweiten Ton nicht gestürzt, sondern geglitten wird." Wer jemals von ihm dieses „Windesrauschen" gehört hat, wird nie vergessen, wie er darin durch Hebung und Senkung des Tones das traumhafte Weben eines Waldesdämmern vor die Augen zauberte. In Schumanns „Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes" sagte er bei der Stelle: Ernst tönt die mitternächtige Stunde: „Man muß die Glocke ‚12' schlagen hören, so gleichmäßig, schwer und ernst ist das zu singen, und beim ‚Kristallenen Grunde' muß man das Kristall des klingenden Glases in a hören." Die „Aeolsharfe" von Brahms sollte in der „luftgebornen Muse" etwas „schwebend Luftiges, rein Aetherisches" bringen. — Das sind goldene Hinweise.

In Löwes „Verfallener Mühle", die er so köstlich sang, bemerkte er bei der Stelle, wo „durchs offne Dach der Himmel schaut": „Das muß freundlich, lieblich gesungen werden, wie ein zartes Landschaftsbildchen." Da verband sich der Maler mit dem Sänger. In „Der Wirtin Töchterlein" wollte er die Fragen der Burschen an die Wirtin mit „burschikos-kavaliermäßigem" Ton gesungen haben, um gleich darauf bei der Antwort der Mutter: „Mein Bier und Wein ist frisch und klar" den Ton zu ändern und „weich und schmerzlich, als sänge wirklich eine andere Person", einzusetzen. Wenn sich all die feinen Nuancen im Wort wiedergeben ließen, die er z. B. nur in der einzigen Ballade „Heinrich der Vogler" zum Ausdruck brachte! Das „Behagliche" in „Herr Heinrich sitzt am Vogelherd", das „Groß-Freudige" in „Wie schön ist heut die Welt!" Das „Verdrießliche" in „Gott, die Herrn verdarben mir den ganzen Vogelfang" und den „Jubel" in „Hoch lebe Kaiser Heinrich, hoch des Sachsenlandes Stern!", wo Gura sagte: „Hier müsse es klingen, wie von vielen Stimmen, widerhallend und mächtig!" — Es würde mich zu weit führen, wollte ich noch der vielen neuen Tondichtungen erwähnen, deren Geist und Stimmung er mit raschem Verständnis ergriff, in die er sich liebend versenken konnte, und aus denen er, wie aus dem Klassischen, plastische Gebilde zu formen verstand.

Immer haben wir beim Tode großer Künstler das tiefschmerzliche Gefühl, daß wieder ein Teil der Schönheit des Weltalls mit dem Einzelnen unwiederbringlich dahingegangen ist — seien es nun Genüsse, die wir der Malerei, dem geistig belebten Vortrag, der Dicht- oder Tonkunst verdankten. Bei Gura mußten wir den Verlust von all dem beklagen: seine Kunst war die einer feinen Seele!

Ein leuchtendes Vorbild wird er uns bleiben, wie wahre Kunst gepflegt werden soll: in ehrlicher, anspruchsloser und unaufhörlicher Arbeit. **Erna Ludwig (München).**

Musikalische Zeitfragen.

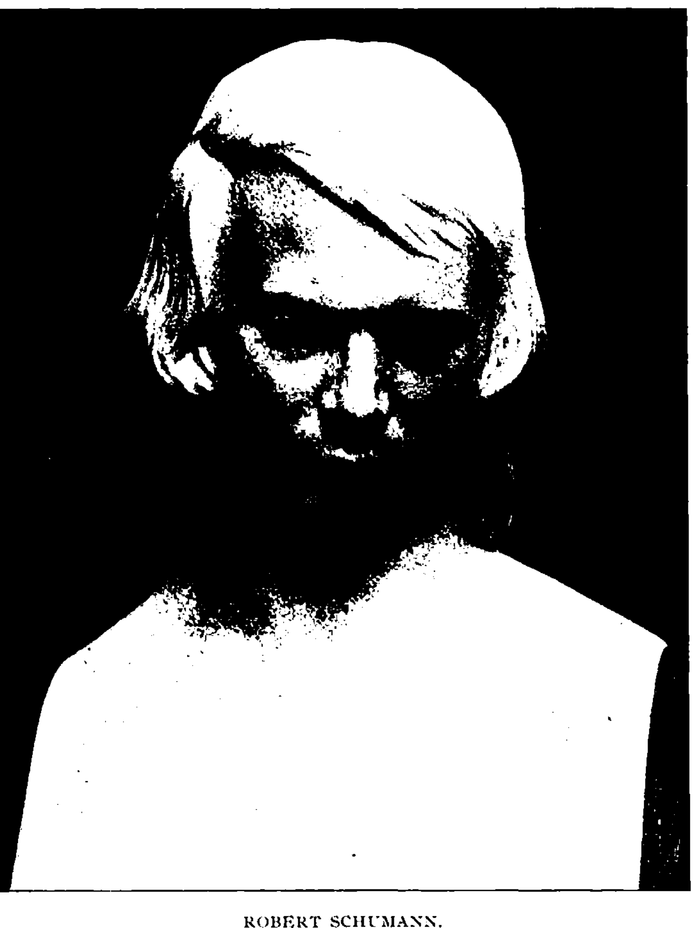
Zur Frage der Schutzfristverlängerung.[1]

Von ARTHUR LIEBSCHER (Dresden).

DADURCH, daß sich der Reichstag noch im Laufe dieses Jahres mit einem Antrag auf Verlängerung der Schutzfrist für geistige Werke zu befassen haben wird, ist die Frage wieder einmal akut geworden, auf wieviel Jahre ein Kunstwerk zur materiellen Verwertung seinem Urheber und dessen geschäftlichem Vertreter zukommt, bevor es in den Allgemeinbesitz übergeht. Denn daß bei Werken, die in erster Linie Kulturgut sind, andere Gesichtspunkte zur Beurteilung des Eigentumsrechtes in Frage kommen müssen, als bei irgendwelchen Inventarstücken, über die sein Verfertiger oder Besitzer nach Gutdünken verfügen kann, ohne daß die Nation ein Recht oder auch nur ein Interesse daran besitzt, liegt auf der Hand. Wenn man natürlich auf dem Standpunkte steht, daß rechtlich eine geistige Arbeit ebenso zu behandeln ist, wie etwa eine Hose, die ein Schneider fertigt, so ist die Frage sofort gelöst. Es gibt dann eben nur eine einzige Lösung: ein ewiges und vererbliches Eigentumsrecht des Verfertigers und seiner Stellvertreter. In die Wirklichkeit übertragen würde das ein Hindernis für die kulturelle Entwicklung einer Nation bedeuten, dessen hemmende Wirkung für den Augenblick gar nicht abgeschätzt werden kann. Tatsächlich ist auch der Komponist — wir haben es an dieser Stelle ausschließlich mit geistigen Schöpfungen der *Tonkunst* zu tun — durchaus nicht der einzig Interessierte an seinem Werke. Es kommen vielmehr drei Gruppen in Frage, die Rechte daran besitzen: Komponist, Verleger und Allgemeinheit. Zum Teil decken sich deren Interessen, zum Teil gehen sie wesentlich auseinander, je nachdem im einzelnen Falle das rein künstlerische Moment im Verhältnis zum materiellen gewertet wird. Denn rein künstlerisch genommen, sind alle drei Gruppen in genau derselben Richtung interessiert, die dahin geht, dem Kunstwerke in umfänglichem Maße die Möglichkeit zu der vom Urheber beabsichtigten Wirkung zu geben. Kämen also zu diesen rein idealen Interessen keine besonderen materiellen hinzu, so bedürfte es eines staatlichen Schutzes nur in beschränktem Umfange, soweit er sich nämlich gegen eine Veränderung oder Verstümmelung richtet. Aber auch dieser ist praktisch nicht durchführbar, wenn man die Interpretation, die ja bei der musikalischen Kunst sehr wesentlich ist, mit berücksichtigen will. Es läßt sich eben nur die Form schützen, niemals der Inhalt. Wenn jemand Chopins Des dur-Walzer in einer Minute herunterspielt, so bedeutet das mindestens eine so starke, den Sinn und Inhalt desselben total entstellende Veränderung, vor der den Komponisten auch bei Lebzeiten kein Staat der Welt bewahren konnte, wie etwa die Verwandlung des Kunstwerkes in eine Terzen-Etüde durch einen modernen Virtuosen von heutzutage oder die Begleitung des Hornrufes zu Eingang der Oberon-Ouvertüre durch ein zweites Horn mit der Oberterz. In künstlerischer Hinsicht ist also ein umfassender Schutz undenkbar, und jeder andere liegt zunächst nicht im Interesse des *Kunstwerkes*, denn er schränkt in jedem Falle dessen Verbreitung

[1] *Anm. der Red.* Die Frage der Schutzfristverlängerung ist aktuell und Gegenstand lebhafter Erörterungen. Indem wir einem Gegner der Verlängerung zunächst das Wort geben, eröffnen wir die Diskussion über den Gegenstand in der N. M.-Z.

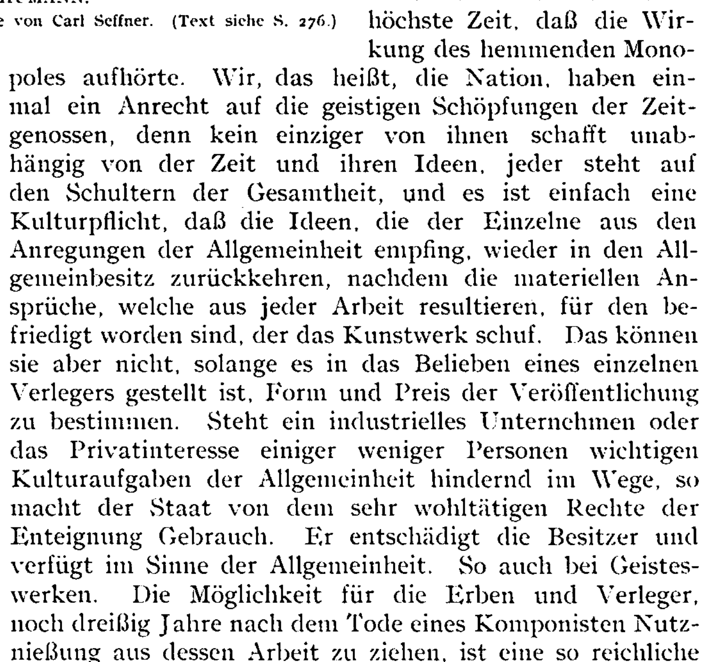
ein. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß er nicht den Interessen des *Künstlers* dienen könne, der es geschaffen hat. Nur sind diese in der Hauptsache, soweit sie nämlich unter das Schutzgesetz fallen, eben nicht künstlerischer, sondern materieller Natur. Kein Jünger Apolls lebt heute von Nektar und Ambrosia, und es ist selbstverständlich, daß er sich seine Arbeit, wenn man diesen Ausdruck von seinem Schaffen gebrauchen will, honorieren läßt. Ebenso selbstverständlich ist es, daß die Bewertung nach einem anderen Maßstabe erfolgen muß, wie etwa Handwerksarbeit, denn es ist schon ein Unterschied zwischen „schaffen" und „arbeiten". Wenn aber der Staat dreißig Jahre lang noch nach dem Tode eines Komponisten dafür sorgt, daß der Ertrag, welchen die gewerbliche Verwertung seiner musikalischen Ideen einbringt, ausschließlich den Erben oder dessen Vertretern zugute kommt, so, müßte man denken, ist des Guten wirklich genug getan. In Wirklichkeit liegt auch das Hauptinteresse an einer Verlängerung der Schutzfrist gar nicht auf seiten der Komponisten. Diese werden sich in der Mehrheit wohl klar sein, daß der Schutz der materiellen Rechte in jedem Falle eine Beschränkung der idealen bedeutet. Auch erscheinen sie dem Gesetze gegenüber gar nicht als die in erster Linie Begünstigten. Den Hauptvorteil von einer Erweiterung der Schutzdauer hätten die Verleger. Und aus diesen Kreisen kommt deshalb auch immer wieder die Anregung zu einer Aenderung der bestehenden Verhältnisse. Ob übrigens alle von ihnen derselben Meinung sind, läßt sich mit Fug bezweifeln, denn ein großer Teil arbeitet ja mit gutem Erfolge in Neubearbeitungen und Neuausgaben freier Werke.



ROBERT SCHUMANN.
Marmorbüste in der Hamburger Musikhalle von Carl Seffner. (Text siehe S. 276.)

Was würde nun der Effekt sein, wenn der eingebrachte Antrag zum Gesetz erhoben würde? Der Komponist zunächst hätte für seine Person gar keinen materiellen Erfolg davon. Aber seine Erben. — Gewiß. In einigen Fällen würden sogar noch die Enkel von der Arbeit des Großvaters leben können. Denn fünfzig Jahre ist eine sehr lange Zeit. Aber ist das nötig? Sind nicht nach dreißig Jahren auch die letzten Kinder eines Verstorbenen in der Lage, selbst zu erwerben und zu schaffen? Der Vergleich mit einem industriellen Unternehmen, das noch für die Urenkel Gewinn abwirft, und das man gerne als Parallele heranzieht, hinkt bedenklich. Erstens erfordert dieses, wenn es nach dem Tode des Gründers weiter florieren soll, auch weitere Arbeit, was für das geistige Gut während der Schutzfrist nicht nötig ist, und zum anderen kann ein solches Unternehmen auch sehr rasch unrentabel werden oder ganz zugrunde gehen, trotz aller weiteren Arbeit. Endlich sollte man meinen, daß ein künstlerisches Lebenswerk, nach dem dreißig Jahre lang so große Nachfrage geherrscht hat, daß einzelne Interessierte den Wunsch nach einer weiteren geschäftlichen Monopolisierung erheben können, während dieser Zeit auch für die Erben so viel eingebracht haben müßte, um sie vor der Not zu schützen. Und wo das nicht der Fall gewesen ist, wo die Erben während der gegenwärtigen Schutzdauer keinen nennenswerten pekuniären Erfolg von der Arbeit eines Komponisten verspürt haben, da werden weitere zwanzig Jahre auch nicht allzuviel nützen. Außerdem kann man der Witwe und den Waisen eines Tonsetzers alles Gute gönnen und doch dabei der Meinung sein, daß es nicht Absicht des künstlerischen Schaffens ist, Enkeln und sonstigen Nachkommen bis ins dritte und vierte Glied einen sorgenlosen Unterhalt ohne deren eigenes Zutun zu gewähren. Dem Urheber und dessen Familie also kommt das Schutzgesetz auch in der gegenwärtigen Form so weit entgegen, daß weder juristisch noch moralisch der Wunsch nach einer Erweiterung berechtigt erscheint.

Nicht schlechter steht es um den *Verleger*. Gewiß, dieser trägt ein geschäftliches Risiko. Aber das hat jeder andere Unternehmer auch, und wenn ein Anlagekapital Gelegenheit gehabt hat, sich dreißig Jahre lang zu verzinsen und während dieser Zeit noch vom Staate umfänglich geschützt worden ist, so liegt wirklich kein Anlaß vor, ihm ferner eine Sonderstellung einzuräumen, um so weniger, als es ja keinem Verleger benommen ist, sich nach Ablauf des Schutzes mit seinen Ausgaben an der freien Konkurrenz zu beteiligen. Sind seine Ausgaben gut, so brauchen sie die anderen nicht zu fürchten, sind sie schlecht, so dokumentieren sie nur die Notwendigkeit des Ablaufes der Schutzfrist. Welchen Zweck soll es aber haben, wenn Werke, die drei Jahrzehnte „geschützt" im Kasten lagen, noch zwei Jahrzehnte hindurch weiterschlummern? Für die Allgemeinheit sind sie ja doch verloren. Und wenn es wirklich erst die freie Konkurrenz durch gute und billige Ausgaben durchsetzt, daß das Schaffen eines Komponisten Bedeutung für die Musikpflege gewinnt, so begeht sie damit sogar eine Kulturtat und es wurde höchste Zeit, daß die Wirkung des hemmenden Monopoles aufhörte. Wir, das heißt, die Nation, haben einmal ein Anrecht auf die geistigen Schöpfungen der Zeitgenossen, denn kein einziger von ihnen schafft unabhängig von der Zeit und ihren Ideen, jeder steht auf den Schultern der Gesamtheit, und es ist einfach eine Kulturpflicht, daß die Ideen, die der Einzelne aus den Anregungen der Allgemeinheit empfing, wieder in den Allgemeinbesitz zurückkehren, nachdem die materiellen Ansprüche, welche aus jeder Arbeit resultieren, für den befriedigt worden sind, der das Kunstwerk schuf. Das können sie aber nicht, solange es in das Belieben eines einzelnen Verlegers gestellt ist, Form und Preis der Veröffentlichung zu bestimmen. Steht ein industrielles Unternehmen oder das Privatinteresse einiger weniger Personen wichtigen Kulturaufgaben der Allgemeinheit hindernd im Wege, so macht der Staat von dem sehr wohltätigen Rechte der Enteignung Gebrauch. Er entschädigt die Besitzer und verfügt im Sinne der Allgemeinheit. So auch bei Geisteswerken. Die Möglichkeit für die Erben und Verleger, noch dreißig Jahre nach dem Tode eines Komponisten Nutznießung aus dessen Arbeit zu ziehen, ist eine so reichliche



Entschädigung, daß sie in Anbetracht des Interesses, welches die Kultur an der Freigabe hat, als völlig genügend erscheint. Man verfolge nur einmal die Zeitpunkte, in der wirklich korrekte oder kritische Ausgaben zu solchen Preisen erschienen sind, daß ihre Anschaffung ohne Aufwand eines Vermögens möglich war. Oder man denke an Fälle, wie die erste Veröffentlichung von Chopins „Tarantella", in der es nach Schumanns Behauptung von Druckfehlern förmlich wimmelte. In der freien Konkurrenz ist eine solche Veröffentlichung nicht denkbar. Wer hat übrigens vor dem Freiwerden gerade dieses Komponisten dessen Werke *vollständig* besessen? Wer besitzt sie heute von Wagner, Brahms, Richard Strauß, Rheinberger? Es ist gar keine Frage, freie und geschützte Werke zeigen eine so enorme Preisdifferenz, daß Tausende von denen, welche Musik studieren oder lehren, die also im lebendigsten Kontakte mit dem musikalischen Zeitschaffen stehen sollten, tatsächlich auf den Besitz einer Bibliothek neuerer Kompositionen innerhalb der Schutzdauer verzichten müssen. Man gehe einmal in ein größeres Konservatorium, um zu erfahren, wie sehnlich man hier das Freiwerden Wagners erwartet und wie gering der Fonds an zeitgenössischen Tonwerken ist, über den selbst die Schüler der Meisterklassen verfügen. — Manche Werke sind überhaupt für die geistige Arbeit und Weiterentwicklung der Gegenwart direkt verloren. Man kann zu Strauß stehen, wie man will, eins muß auch sein entschiedenster Gegner zugeben, seine enorme Instrumentationstechnik. Wer kann aber an der Hand der Partituren diese studieren? Als die Salome-Partitur veröffentlicht wurde, mögen es sich sogar große Musikinstitute stark überlegt haben, ob die geforderten 400 M. für das Studien-Exemplar zur Anschaffung für die Schulbibliothek nicht doch noch rationeller anzulegen seien. Für die Elektra-Partitur jedoch wird, auch zu Studienzwecken, genau das Doppelte, 800 M., gefordert. Es wäre interessant, festzustellen, wie viele von denen, die das Bedürfnis haben, an Straußscher Kunst zu lernen, bisher einen Blick in dieses Wunderwerk haben hineinwerfen können. Hat doch sogar die musikalische Abteilung der Dresdner Kgl. öffentlichen Bibliothek, die in bezug auf moderne Musik in jeder Hinsicht mit an der Spitze marschiert, unter solchen Umständen *grundsätzlich* auf die Erwerbung dieses Schatzes verzichtet und sich mit dem Klavierauszug begnügt, der natürlich das Original in keiner Weise ersetzen kann. Es wirkt diesen Tatsachen gegenüber beinahe wie ein Witz, wenn man erfährt, daß amerikanische Bibliotheken auf Grund des „Copyright" über alle diese Werke verfügen, ohne auch nur einen Pfennig dafür zu zahlen. In Washington kann man „Elektra" an der Hand der Partitur studieren, in Dresden nicht. Gibt es eine schlagendere Satire auf die Bestrebungen, solche Verhältnisse noch weitere zwanzig Jahre aufrechtzuerhalten, als diese Tatsache? Daß sie im Interesse der nationalen Musikpflege lägen, wird ebensowenig jemand behaupten wollen, wie etwa, daß außer dem Verleger noch ein einziger Mensch dabei profitiere. Es gilt für den einzelnen und für die Gesamtheit doch nicht allein, dieses einzige Werk anzuschaffen. —

Nun wird man vielleicht einwenden: „Ja, die Verleger sind gegenwärtig gezwungen, so enorm hohe Honorare zu zahlen, und die Schutzfrist soll ja gerade *deshalb* verlängert werden, damit die Möglichkeit besteht, das angelegte Kapital besser zu verzinsen. Wenn sich der Gewinn auf fünfzig Jahre verteilt, werden auch die Noten billiger werden!" — Wo in aller Welt gibt es denn „so enorm hohe Honorare"? Man frage einmal in Komponistenkreisen nach, Strauß, Reger und einige wenige, die sich an den Fingern herzählen lassen, ausgenommen, wie es um die materielle Seite des Kompositionsgeschäftes steht. Die Favorit-Komponisten werden von der verlängerten Schutzfrist profitieren — aber nur materiell — und alle übrigen das Nachsehen haben. Und daß die Musikalien billiger würden, ist eine sehr trügerische Hoffnung. Im Gegenteil, die Aussicht auf eine längere Nutzbarmachung des Anlage-Kapitals wird die Nachfrage nach den Arbeiten der Modekomponisten unter den größeren Verlagsfirmen noch weiter steigern und gleichzeitig die Phantasiehonorare noch mehr in die Höhe treiben. Der von der Mode nicht Begünstigte wird auch ferner nach Verlegern suchen und sich mit Minimalentschädigungen in derselben Weise begnügen müssen wie heute. Ebenso wird es billige Noten nach wie vor erst dann geben, wenn die Schutzfrist abzulaufen droht und man verhüten will, daß Kauflustige sich den Wunsch nach bestimmten Kompositionen so lange verkneifen, bis diese freiwerden, wenn man es nicht gar vorziehen sollte, wie dies bei Wagnerschen Klavierauszügen und auch bei begehrten Liedern von Adolf Jensen der Fall war, die Preise noch weiter anzuspannen, wenn die Nachfrage es möglich erscheinen läßt. Noch ein Wort zu der Frage der Tantieme, soweit sie die Schutzfristangelegenheit streift. Wenn es allgemein üblich wäre, dem Urheber einen Teil des Reingewinnes aus jedem verkauften Exemplare zuzugestehen, wie es den Verfassern von Büchern gegenüber üblich ist, so könnte man wenigstens damit die Mobilmachung gegen das bestehende Gesetz teilweise als eine Bestrebung zugunsten der Autoren begründen. Aber diese im Buchhandel so heilsame Einrichtung existiert auf musikalischem Gebiete so gut wie nicht. Gewöhnlich erhält der Komponist im ersten Jahre so wenig etwas aus dem Erlös wie im dreißigsten, und $30 \times 0 = 0$. Fünfzig mal Null wird auch nicht viel mehr ergeben. Aber er hat ja die Tantieme aus den Aufführungen! — Gewiß, die hat er. Nur bedenke man, welch ein verschwindend geringer Bruchteil der verkauften Musikalien zu Aufführungszwecken bestimmt ist und wie viele oder richtiger: wie wenige Werke lebender Autoren überhaupt aufgeführt werden. In Dresden sind, um ein Beispiel anzuführen, *während dreier Jahre in sämtlichen öffentlichen Klavierkonzerten*



FELIX MENDELSSOHN.
Marmorbüste in der Hamburger Musikhalle von Carl Seffner. (Text siehe S. 276.)

insgesamt 39 Werke lebender Tonsetzer zur Aufführung gelangt. Diese Zahl ist nicht etwa ein Druckfehler, sondern das Ergebnis der peinlich genau geführten Statistik eines gewissenhaften Kritikers. Man ziehe in Betracht, daß Dresden als Kunstzentrum gilt und subtrahiere von der Zahl noch die Modekompositionen, um ungefähr schätzen zu können, wieviel pekuniärer Erfolg für die produzierenden Künstler aus den Aufführungen herausspringt. „Immer an der Wand lang" oder Schlager von ähnlicher Struktur aus der Operettenliteratur kann man doch schwerlich als richtunggebend für ein neues Gesetz ansehen. Den Komponisten solcher „Musik" wäre übrigens mit der ausgedehnteren Schutzdauer auch nicht gedient. Hier reichen in der Regel fünf Jahre aus, um sie an Altersschwäche sanft entschlafen zu lassen. Alles in allem: Die Monopolisierung des Handels mit Werken musikalischen Gehaltes auf weitere zwanzig Jahre würde nur wenigen nützen (die davon Begünstigten wären in erster Linie einige bevorzugte Komponisten und ihre Verleger), allen anderen aber insofern Nachteile bringen, als sie die wenig erfreulichen Zustände des Musikalienhandels und seines Einflusses auf die Musikpflege stärken würde, zum Schaden einer nationalen musikalischen Kultur, um die uns die ganze Welt beneidet. Jede Monopolisierung geistiger Güter bedeutet ein Hemmnis in der Entwicklung eines Volkes. Darum: Caveant consules!

Zwei neue Musikerbüsten für die Hamburger Musikhalle.

(Abbildungen siehe S. 274 u. 275.)

IN der Musikhalle zu *Hamburg* sind in diesen Tagen zwei weit überlebensgroße Marmorbüsten von *Robert Schumann* und *Felix Mendelssohn* von der Hand *Carl Seffners* in Leipzig, ein Geschenk des Leipziger Musikalienverlegers und Besitzers der Musikbibliothek Herrn *Hinrichsen*, aufgestellt worden. Sie waren, bevor sie ihren Weg nach Hamburg antraten, auf kurze Zeit im Leipziger Kunstverein ausgestellt und fanden hier die ungeteilte Anerkennung, die seit vielen Jahren schon den Leipziger Bildhauer zu einem der gefeiertsten Meister auf dem Gebiete der Porträtplastik gemacht hat. Auf dem Gebiete des Idealporträts, das divinatorischen Blick und intimste Versenkung in das Lebenswerk des Menschen voraussetzt, hat Seffner eine ganze Reihe von Schöpfungen uns geschenkt, die eine ganz ungewöhnliche Meisterschaft in der psychologischen Erfassung des Menschen bei einer bewunderungswürdigen Handhabung der Technik verraten. Für Leipzig hat er das Denkmal des jungen Goethe, eine Bronzestatue, geschaffen, das Lehrzimmer der Musikbibliothek schmücken die wohlgelungenen Marmorbüsten von Beethoven und Mozart, für die Wandelhalle der Universität hat er jüngst Lessing gearbeitet, in moderner Auffassung eine geistvolle Neubearbeitung des nicht leichten Kopfes. Auch bei den beiden Köpfen der Hamburger Musikhalle hatte der Künstler alte Vorlagen mit neuem Geist zu erfüllen, Porträtzüge, die unserem Volke längst in Fleisch und Blut übergegangen sind, auf Grund längst bekannter Quellen zu wiederholen und doch selbstschöpferisch zu durchdringen. Den Kopf Schumanns, der in den Bildnissen etwas Schwärmerisches besitzt, hat uns E. Bendemann in Dresden in der bekannten Zeichnung, sowie Ernst Rietschel in einem wundervollen Doppelreliefbildnis mit Clara Schumann überliefert. Doch hat sich Seffner von ihnen emanzipiert und seinem Bildnis eine gewisse Sprödigkeit verliehen, ohne indessen den liebenswürdigen Charakter anzutasten. Wer die Lebensgeschichte Schumanns kennt, vermag schon aus den Zügen die Momente herauszulesen, von denen der Künstler selbst einmal sagte: „Ich muß mich sehr vor allen melancholischen Eindrücken in acht nehmen. Und leben wir Musiker so oft auf sonnigen Höhen, so schneidet das Unglück der Wirklichkeit um so tiefer ein." . . . Die Büste von Mendelssohn wirkt auf manchen Beschauer auf den ersten Blick vielleicht etwas befremdend. In ihrer Jugendlichkeit erscheint sie ziemlich männlich, obschon sie bartlos ist, doch sprechen auch hier authentische Dokumente für die Auffassung Seffners. Wenn man vom jungen Mendelssohn spricht, so denkt man an den „Sommernachtstraum". Das ist nicht der Künstler, den uns das bekannte Bildnis von Eduard Magnus vorstellt, auch nicht das von C. Jäger oder die Büste von Rietschel, sondern vielmehr die Bendemannsche Bleistiftzeichnung aus dem Jahre 1833. Es soll der Einundzwanzigjährige sein, und wir mögen wohl an die Tage seines Weimarischen Aufenthaltes denken, an den jungen Künstler in dem intimen Kreise des alten Goethe, so wie ihn eine Vertraute, die ihn damals bewunderte, schön charakterisierte, indem sie von seiner Miene sagte, „sie sei, als ob man einen Vorhang von einem Fenster wegzöge und nun in den schönen Frühling sähe. . . ."

Beide Büsten sind, wie gesagt, überlebensgroß, beinahe „kolossal" im künstlerischen Sinne. Sie verlangen deshalb auch eine hohe Aufstellung. Gegeben war der Maßstab durch die schon in der Musikhalle aufgestellten Büsten von Wagner und Brahms, besonders auch durch Klingers Brahms-Monument. Sie wirken durch ihre technische Behandlung, die großzügige, flächige Behandlung des Steins, durch den Verzicht auf alles Kleinliche der individuellen Züge, durch die starke Betonung und Herausarbeitung der wesentlichen, den Menschen und sein Werk kennzeichnenden Züge: Zwei Idealbüsten im besten Sinne des Wortes und doch ganz persönlich, vom pulsierenden Leben durchströmt, vornehm und hoheitsvoll, und doch nicht befreit von den Eindrücken des irdischen Lebens.

J. V.

Ein falsches Lied.

Statistische Skizze von ERNST CHALLIER sen. (Gießen).

ES *geht ein Liedchen im Volke*", dessen Töne oft angeschlagen werden, oft in Vergessenheit geraten, aber immer wieder erklingen, sobald irgend eine Interessengruppe der weichherzigen Allgemeinheit begehrliche Wünsche mundrecht machen will. Das Lied hat nicht stets genau den gleichen Text, auch verändert sich die Melodie den Umständen entsprechend, aber der Grundgedanke ist immer derselbe. Stets erscheint uns der arme, hungernde und frierende Komponist — letzteres nur zur Winterzeit —, der die herrlichsten Weisen schafft, aber im jugendlichen Alter ungekannt und unverstanden verstirbt. Lange Jahre nach seinem Tode fördert ein glücklicher Umstand diese Schätze zutage und die beglückte Nachwelt, zumal die Musikverleger und die Konzertvereine mästen sich in realer und idealer Beziehung an den köstlichen Gaben. Wenn das Lied ein Märchen zu erzählen hätte, so könnte man ja darüber mit dem bekannten Schluß quittieren: „Und wenn er nicht gestorben ist, so lebt er heute noch!" Da es aber von der Wirklichkeit singt und in den meisten Fällen sich aktuell gebärdet, so möchte ich doch mal die nie versagenden Zahlen zur Nachprüfung herbeirufen. Vorher will ich jedoch bemerken, um nicht mißverstanden zu werden, wie recht das Lied hätte, wenn es von dem armen Komponisten erzählte, der unverstanden sein Leben abschließt und wie dadurch bedauerlicherweise manches schöne Talent an seiner Entfaltung gehindert wurde. Der Zusatz aber, daß diesen, im Leben Unverstandenen, dann die Nachwelt nach Jahren gerecht wird, gehört in den allermeisten Fällen in das Land der Phantasien und trifft in der Wirklichkeit nicht einmal bei Lortzing und Hugo Wolf vollgültig zu.

Bei allen *erfolgreichen* Komponisten ist es sogar die Regel, daß sie schon bei Lebzeiten Ehren und klingenden Lohn einheimsen, und die Ausnahme ist das Gegenteil. Die Regel ist weiter, daß kurze Zeit nach dem Ableben bereits ein Rückgang ihrer Erfolge nachweisbar eintritt, die Unsterblichen zu den Ausnahmen zu zählen sind. Die Regel ist dann schließlich auch noch, daß die meisten dieser Komponisten ein höheres Alter erreicht haben, die jugendlich Verstorbenen bilden die Ausnahme. Die nachfolgende Aufstellung enthält ausnahmslos alle erfolgreichen Komponisten, ohne Prüfung des Wertes ihrer Werke, die in den verflossenen 50 Jahren gestorben sind. Die Zahl der in Frage Kommenden ist 181. Ich bin nicht weiter zurückgegangen, weil ich nicht Namen anführen wollte, die die heutige Generation nicht mühelos mehr kontrollieren kann, hinzugefügt habe ich nur unsere unsterblichen Großen, weil die auch hierbei von Interesse sind, und fortgelassen alle die, die lediglich dem Tanze huldigten. Nicht mitaufstellen konnte ich Henry Cramer, A. Croisez, Rud. Förster, A. Küchenmeister, J. B. Duvernoy, G. Trehde und Schulz-Weida, weil mich bei diesen die musikalischen Historiker vollständig im Stiche ließen.

Mit den ältesten Herren beginnend (die Zahlen in Klammern zeigen das Lebensalter an), steht einer an der Spitze, der die 90 überschritt: G. Preyer (94). Ihm folgen, im bunten Durcheinander, *25 Komponisten von 80—89 Jahren:* C. F. Brunner (82), J. B. Cramer (82), G. Graben-Hoffmann (80), W. Heim (81), H. Herz (85), F. Hünten (85), Edw. Schultz (80), F. Spindler (88), W. Taubert (80), F. Lachner (87), A. Löschhorn (86), D. Auber (89), W. Speyer (88), F. Kummer (82), G. W. Teschner (83), G. Vierling (81), H. Wohlfahrt (86), H. F. Enkhausen (86), F. A. Grell (86), H. Dorn (88), G. Osborne (87), A. Thomas (85), J. Weiß (84), P. Hertel (81), A. Kontski (82).

Ihnen schließen sich an 45 von 70—79 Jahren: G. F. Händel (71), J. Haydn (72), Rich. Wagner (70), A. Diabelli (77), Rob. Franz (77), F. Gartz (77), G. Goltermann (74), F. Gumbert (74), C. Loewe (73), F. Möhring (71), R. Palme (75), J. Schulhoff (73), F. Sieber (72), H. Truhn (75), S. Jadassohn (72), F. Kücken (77), Ed. Lassen (74), L. Liebe (71), Frz. Liszt (75), G. Meyerbeer (74), C. Mayseder (75), H. Litolff (73), A. Schmidt (78), J. Moscheles (74), J. Otto (73), G. Wichtl (72), C. Krebs (76), Friedr. v. Flotow (71), K. P. G. Grädener (70), G. Hölzel (70), F. Commer (74), St. Heller (73), Ad. Henselt (75), N. W. Gade (73), J. Leybach (74), W. Teschner (74), Ch. Gounod (75), R. Gené (73), F. v. Suppé (75), W. Reinthaler (74), Joh. Strauß (74), F. Zimmer (73), F. Hiller (74), Ch. W. Gluck (73), G. Rossini (76).

Es folgen 51 von 60—69 Jahren: J. S. Bach (65), Joh. Brahms (64), F. Abt (61), F. Beyer (60), F. X. Chwatal (66), C. Czerny (63), F. Friedrich (69), H. Marschner (66), H. Proch (69), J. Raff (60), C. G. Reissiger (61), A. Rubinstein (65), Aug. Schäffer (65), Ch. Voß (67), A. Jungmann (68), F. W. Kalkbrenner (61), C. A. Kern (61), L. Köhler (66), K. Kreutzer (69), Th. Kullak (64), C. Kuntze (66), H. Lichner (69), Ch. Mayer (63), J. W. Kalliwoda (65), Ch. de Bériot (68), H. Berlioz (66), F. David (63), Ch. Lysberg (62), F. Burgmüller (67), H. Rosellen (66), E. Wolff (64), A. Talexi (61), H. Vieuxtemps (61), J. Tedesko (65), L. v. Meyer (62), W. Krüger (63), R. Volkmann (68), S. Lebert (62), F. Keil (64), Br. Richards (68), M. Hauser (65), Alb. Parlow (64), J. Vogt (65), J. Offenbach (66), G. Pressel (63), H. Saro (64), H. v. Bülow (63), Alb. Becker (65), H. Pfeil (64), Heinr. Hofmann (60), Kéler-Béla (62).

Dann 32 mit 50—59 Jahren: L. van Beethoven (57), A. Dregert (55), H. Esser (54), J. N. Hummel (59), Th. Oesten (57), C. Wilhelm (58), R. Würst (57), C. Isenmann (50), Ed. Köllner (52), D. Krug (59), G. Lange (59), J. Löw (52), A. Wallace (52), Ad. Golde (50), S. Thalberg (59), A. Lortzing (50), G. Zogbaum (57), A. Conradi (51), R. Hasert (51), R. Willmers (57), C. Eckert (59), S. Engelsberg (50), J. W. Harmston (58), J. C. Eschmann (56), A. Jaell (50), Ed. Rohde (55), S. Smith (50), R. Emmerich (55), L. Delibes (55), C. Grammann (53), C. Millöcker (57), Lefebure-Wely (52).

Hierauf 16 mit 40—49 Jahren: Fr. Chopin (40), Rob. Schumann (46), C. M. v. Weber (40), R. Heinze (48), J. Pache (40), Hugo Wolf (43), Ad. Jensen (42), J. Dürrner (49), J. Ascher (40), F. Bendel (41), Th. Bradsky (48), J. Blied (40), V. E. Neßler (49), B. Godard (46), M. Plüddemann (44), J. de Swert (48).

Darauf 10 mit 30—39 Jahren: F. Mendelssohn-Bartholdy (38), W. A. Mozart (35), Frz. Schubert (31), O. Thiesen (32), F. Curschmann (37), E. Ketterer (39), H. A. Wollenhaupt (38), J. Egghardt (33), G. Bizet (37), H. Götz (37).

Als Schluß: Th. Bardazewska *mit 24 Lebensjahren.*

Das Ergebnis ist:

90er	Jahre	1	Komponist	0,50 %
80er	„	25	Komponisten	14 „
70er	„	45	„	24 „
60er	„	51	„	28 „
50er	„	32	„	18 „
40er	„	16	„	9 „
30er	„	10	„	6 „
20er	„	1	Komponist	0,50 „
		181	Komponisten	100 %.

Die Lebensjahre der 181 Komponisten ergeben in Summa 11 666 Jahre, das bedeutet ein Durchschnittsalter von 59,8 für den Einzelnen.

„Es geht ein Liedchen im Volke" und das Lied wird trotz meiner Zahlen weiter gesungen werden, aber *das Lied ist falsch.*

Karl Reinecke †.

Von Dr. WALTER NIEMANN (Leipzig).

Am 10. März ist *Karl Reinecke* in Leipzig gestorben. Ein Greis an Jahren, ein Jüngling bis zuletzt an geistiger Frische und Schaffenslust. Mit ihm ging der letzte der alten Leipziger Schule dahin. In der ehrwürdigen, zarten kleinen Gestalt mit dem fein modellierten, durchgeistigten Kopfe stand der Freund Mendelssohns, Schumanns, Davids vor uns, der mit Künstlern wie Moscheles, Gade, Hauptmann, Rietz, Hiller persönlich verkehrt hatte, der Berlioz und Liszt gesehen; so ragte er als ein vielerfahrener Repräsentant einer bunt bewegten und kampfesfrohen Zeit weit in die unsere hinein.

Dem *Menschen* Reinecke konnte keiner gram sein. Er blieb kindlichen Herzens seiner Kunst nach seinen Idealen treu. Sie hat ihn das hohe Greisenalter erreichen lassen. Man wird die starre Ueberzeugungstreue ehren, die ihn früh seine formalistisch-klassizistischen Ideale mit einem Zuschuß maßvoller Romantik finden und unbeirrt festhalten ließ. Wagner, Liszt, Berlioz und alles, was ihnen folgte, war seiner Anlage, seinen Neigungen zuwider. Er dachte zu fein und zu klug, es offen anzufeinden: es war für ihn nicht auf der Welt. — Dem *Komponisten* Reinecke brachte es keinen Schaden, obwohl er sich vor oberflächlichen Beeinflussungen durch Wagner und Brahms nicht wehren konnte. Dieser, der mit gleich geschickter Hand alle Gattungen der Komposition bebaute, doch in seiner Musik für die lieben Kleinen, seinen Märchendichtungen, seiner Klaviermusik, namentlich für zwei Klaviere, einzelnen Klavierkonzerten, Kammermusikwerken und allerlei anmutigen Frauenchören und Hausliedern wohl das gab, was der Zeit neben einigen edlen Orchesterwerken am längsten trotzen wird, wurzelte vornehmlich in Mendelssohn. Daneben in Schumann, Spohr und Gade als formell an den Klassikern geschulten Romantikern. Die stärkste Wesensverwandtschaft kettete ihn an Mendelssohn. Seine unbegrenzteste Verehrung galt dem klassischen Dreigestirn, am meisten aus Gründen seiner eigenen Anlage heraus wieder Mozart.

Reinecke war der berühmteste Mozart-Spieler seit Hiller, soweit er, wie jener das klanglich-sinnliche, so er das anmutig-liebenswürdige und graziöse Element in der Kunst des Salz-

[1] Unser Bild auf S. 279 ist die Reproduktion eines Holzschnittes aus dem Jahre 1883. Ein älteres Bild Reineckes brachte die „N. M.-Z." bei Gelegenheit seines 80. Geburtstages in No. 18 des 25. Jahrgangs.

burger Meisters in seinem eigenen Klavierspiel widerspiegeln konnte, das in der zierlichen Sauberkeit, dem graziösen jeu perlé ganz Mendelssohnischen Idealen entsprach. Seine wertvollste Schrift „Zur Wiederbelebung der Mozartschen Klavier-Konzerte", hat, lange bevor von den Resultaten musikhistorischer Forschungen und Forderungen etwas in weitere Kreise gedrungen war, dem Grundsatz und der Notwendigkeit einer harmonischen Ausführung der Skizze der Mozartschen und natürlich aller Vor-Beethovenschen Komposition einleuchtend und entschieden das Wort geredet.

Man vergleicht oft die Dänen mit den Sachsen. Beide haben wendische Blutmischung erfahren und ähneln sich nicht allein in dem kleinbürgerlichen Zug ihres Lebens. Der Altonaer Reinecke (geb. 1824) wuchs unter dänischer Oberhoheit auf und hat durch seinen Aufenthalt in Kopenhagen (1843—48) seiner Kunst stofflichen Anregungen aus dänischer Welt gern nachgegeben (Oehlenschlägers Hakon Jarl als Symphonie und Chorwerk usw.). Man merkt es früh an seiner Kunst, ihrer anmutigen Form, ihrem klassischen Geist des Schönen: hier sind Thorwaldsen und Andersen vielleicht nicht ohne Einfluß auf seine Kunstanschauung geblieben. Dann kamen die deutschen und französischen Wanderjahre (Leipzig, Weimar, Bremen, Paris), die Lehrjahre (Köln [1852—54], Barmen [bis Mitte 1859], Breslau [1859—60]), und endlich 1860 die Berufung an das Gewandhaus. Fünfzig Jahre sah ihn Leipzig. Er wurde zum Mitteldeutschen, zum Sachsen, zum Leipziger. Und seine Kunst paßte für Leipzig wie je eine. Daher ihr starker bürgerlicher, zuweilen etwas selbstgenügsamer Zug, ihre alles mildernde Glätte der Form und freundliche Liebenswürdigkeit des Ausdrucks. In Leipzig stand Reinecke bis 1895 an der Spitze des offiziellen Musiklebens. Er und, auf literarisch-dramatischem Gebiete, Gottschall, haben die Pflege der Kunst und Literatur in Leipzig viele Jahrzehnte lang vor jedem Geist des Neuen, des Fortschritts ebenso ängstlich und aus ehrlichster Ueberzeugung wie eigensinnig bis zum Fanatismus bewahrt. (Zum Unheile Leipzigs, das in allem Wesentlichen den Anschluß an die neue Kunst zugunsten Münchens, Stuttgarts und Berlins versäumte; trotz Nikisch sind die Folgen dieses Regimes noch heute bei weitem nicht abgewendet. Das muß zur Steuer geschichtlicher Wahrheit unumwunden gesagt werden.) Hier wirkte er unermüdlich als Dirigent, Komponist, Pianist, Lehrer und Musikschriftsteller und drückte dem Geiste der Stadt musikalisch seinen Stempel auf, zumal er nach seinem Rücktritt vom Gewandhause auch noch mehrere Jahre (1897—1902) die Geschicke des Kgl. Konservatoriums als Studiendirektor im Sinne und Geiste seiner Vorgänger leitete.

Der *Kunstschriftsteller* Reinecke vertrat das liebenswürdige ältere musikalische Essay. Seine Beiträge wollen nicht „musikgeschichtlich" gemessen sein, sie haben aber in ihrem musikalischen Kern, als von einem eminenten Musiker kommend, viel Anregung gegeben; gern wählte er die Briefform (Was sollen wir spielen? Beethovens Klaviersonaten). Die Meister der Tonkunst (Biographien unserer Großen), das wertvolle Schriftchen über die Kunst, zum Gesange zu begleiten, die Aphorismensammlung „Aus dem Reiche der Töne" schließen den Kranz seiner literarischen Beiträge, die etwa in die Reihe: Hiller, Dorn, Ehlert gehören.

Ungleich länger wird das Beste seiner Kunst den lieben, entschlafenen, im Leben durch viele Ehrungen und Auszeichnungen geehrten Meister lebendig erhalten, und hier vornehmlich alles, was unter die Musik fürs deutsche Bürgerhaus fällt. Hier hat Reinecke so Vieles und so Mannigfaltiges geschaffen, daß er auf diesem Gebiet noch länger leben wird. Gedenken wir bei ihrer Pflege des liebenswürdigen, feinen Musikers, der Leipzig bis heute den Stempel seines Wesens, seiner Art und seiner Ideale zum guten Teile aufgedrückt hat! Er war kein Genie, sondern ein Talent, kein persönlich scharfgeprägter Altromantiker, sondern ein epigonaler Nachromantiker. Doch auch als solcher war er das, was heute jedem Halbreifen vorschnell zugestanden wird: im Können ein *Meister*!

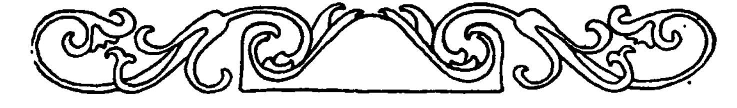
Felix Gotthelf: „Mahadeva".

Uraufführung zu Düsseldorf am 7. März 1910.

EINEN vortrefflichen Eindruck hinterließ das Mysterium „Mahadeva" von *Dr. Felix Gotthelf* bei seiner Uraufführung am Düsseldorfer Stadttheater. Es bestätigt die Vorliebe unserer Dichter und Komponisten für die indische Kultur, die schon bei Goethe nachweisbar ist und knüpft direkt an dessen feinsinnige Umdichtung der altindischen Sage vom „Gott und der Bajadere" an. Diesen poetischen Vorwurf baute Gotthelf zu seinem Werke aus, das in einem Vorspiele und drei Akten eine reichgegliederte, stimmungsvolle Handlung bietet, die durch dichterischen Schwung, edle Sprache und psychologisch fein empfundene Gedanken die allen Kulturreligionen geläufige Idee der Vereinigung der menschlichen Seele mit Gott durch das Opfer der Liebe besonders anziehend und in eigenartiger Beleuchtung veranschaulicht. Der in einer Lotosblume schlummernde Gott Mahadeva wird durch die nach Erlösung rufenden Wehklagen der Erdenbewohner erschreckt und betritt die Erde, um mit den Menschen zu leiden und durch das Opfer selbstloser Liebe dann seine Gottheit wiederzuerlangen. Als Pilger verkleidet, nimmt er am Gnadenfeste im Tempel teil. Doch die Stolzen verhöhnen ihn, der eigne Priester, Brahmadatta erkennt ihn nicht und weist seine Fürsprache für die Schuldbeladenen mit Entrüstung zurück. Nun will der Gott bei den Niedrigsten sein Heil finden. Die arme Tschándala (Tänzerin) Maya wird bei ihrem Erscheinen unter den frommen Büßern bedroht, von Brahmadatta verflucht und zur Flucht gezwungen. Sie wendet sich voll Vertrauen zu dem Pilger (Mahadeva) und dieser verheißt ihr Gnade. Er rettet sie vor den ungestümen Werbungen Kamas, ihres Geliebten aus der Kaste der Krieger, der gegen den vermeintlichen Nebenbuhler das Schwert zückt. Ein Blitzstrahl trennt die Kämpfenden und zurücktaumelnd sieht Kama da, wo der Pilger stand, eine Lotosblume mit Mahadevas Krone emporschweben. An der Seite der schlummernden Tschándala ruft Mahadeva den Gott des Todes, Yama, herbei und stirbt. Die Erwachende stimmt beim Anblicke des toten Schützers ein herzzerreißendes Wehgeschrei an. Die vorbeiziehenden Pilger erkennen die Verstoßene, beschuldigen sie des Mordes an den ihren Lockungen erlegenen Brahmanen und führen sie trotz der Beteuerungen Kamas, daß sie schuldlos sei, zum Richtplatze. Da ergreift Narada, der fromme Führer der Wallfahrer, Mayas Partei; er erkannte aus Kamas Bericht von dem Geschehenen die hohe Würde des Verstorbenen und gebietet den Vedaschülern, den Scheiterhaufen für ihn zu richten. Ein Blitzstrahl entzündet den Holzstoß, auf den man den Toten bettete, Maya wirft sich zu ihm in die auflodernden Flammen. Die himmlischen Apsaras stimmen den Erlösungsgesang an: „Weltenwahn entronnen, höchstes Heil gewonnen" und aus den Flammen entsteigen Mahadeva und Maya gen Himmel.

Dies in kurzen Umrissen der äußere Gang der fesselnden Handlung. Gotthelf ersann zu dieser eine ausdrucksvolle, an blühenden, farbenprächtigen Tonschilderungen reiche Musik. Stimmungsmalerei ist seine Stärke, doch auch für die Dramatik fand er eine eindringliche Ausdrucksweise. Sein Stil ist zu kompliziert, um einheitlich genannt werden zu dürfen, aber weniger eklektisch, wie der anderer neuzeitlicher Tonsetzer. Die Harmonie ist oft kühn, aber sie verrät die meisterhafte Hand im Tonsatze. Die Melodik ist sinnfällig, dabei ästhetisch fein empfunden; sprechende Motive fanden eine wirksame Verarbeitung. Ebenso fesselt die farbenreiche, zuweilen originelle Instrumentation ungemein. Schon das Vorspiel, welches an die Bühnentechnik ganz außerordentlich hohe Anforderungen stellt, trifft den mystischen Grundton der Handlung vorzüglich. Der reichgegliederte erste Aufzug bringt neben gut getroffenen, feierlichen Szenen stürmische Episoden volkstümlichen Charakters. Kamas erotische Szene ist von hohem sinnlichen Reize. Virtuos ist die durch dramatische Intermezzi unterbrochene Chorpartie der die Pilger begrüßenden Vedaschüler entworfen; Mahadevas Trostspende schließt den Akt ab. Im folgenden birgt Mayas Auftritt große musikalische Schönheiten, die Gewitterszene mit dem Kampfe zeigt Gotthelf als beredten Vertoner elementarer Ereignisse, das Duett Mahadevas und Mayas ist tief innerlich und poetisch empfunden, das herrliche Finale des dritten Aufzuges, die Erlösungsszene, welche bekanntlich am letzten Tonkünstlerfeste zu S t u t t g a r t in konzertmäßiger Aufführung einen bedeutenden Eindruck hinterließ, schließt das Werk, das wir zu den hervorragenden Bühnenerscheinungen nach Wagner rechnen müssen, musikalisch wie dramatisch in imposanter Weise ab.

Die vielen Vertreter der Theaterwelt und Presse, die der mit Spannung erwarteten Aufführung zu Düsseldorf beiwohnten, waren Zeugen einer Inszenierung und Wiedergabe, welche der Bühnenleitung und sämtlichen Mitwirkenden zu besonderer Ehre gereichten. Schon die technisch unvergleichlich schwierige szenische Darstellung des Vorspieles erheischte Bewunderung. Tiefpoetisch und malerisch zeigte sich die Anordnung der übrigen Bilder. Dem Meisterstücke der Regie *Robert Leßlers* ebenbürtig erwies sich die Orchesterleistung unter *Alfred Fröhlich*. *William Miller* sang und spielte als Mahadeva ausgezeichnet. Als Maya bot *Ida Salden* ganz Hervorragendes; *Waschow* war ein hoheitsvoller Brahmadatta, *Dr. v. Zawilowski* ein stattlicher Kama, *Richard Alscher* ein stimmlich wuchtiger Nárada und Yama; die Chöre lösten ihre schwierigen Aufgaben in bester Weise. Mit den gefeierten Darstellern und Leitern der Premiere bereitete das ausverkaufte Haus auch dem anwesenden Dichterkomponisten lebhafte Ovationen. **A. Eccarius-Sieber.**



Von der Münchner Hofoper.

An Stelle der alljährlich an Fastnacht gegebenen klassischen Operette „Die Fledermaus" trat heuer zum ersten Male Millöckers weniger klassischer „Bettelstudent". Ein zwar akzeptabler Tausch, der allerdings nicht entfernt an den Erfolg des Straußschen Werkes heranreichte, jedoch immerhin begrüßenswert gewesen wäre, wenn die Aufführung unter *Cortolezis* den Charakter des Außergewöhnlichen getragen hätte. Das war nun diesmal leider nicht der Fall. Da unser eigentlicher Operettentenor Walter absagen mußte, war freilich guter Rat teuer. Herr *Günther-Braun*, der derzeitige Heldentenor unserer Bühne half aus der Verlegenheit und sang den Rymanovicz. — Der Zeiten, da Generalmusikdirektor Levi die Fledermaus dirigierte mit den Spitzen der Künstler, darf man angesichts der diesjährigen Aufführungen des Bettelstudenten freilich nicht gedenken. Doch „Schwamm drüber!"

Damit in jenen närrischen Tagen wenigstens der Name *Strauß* nicht fehle, gab man am Faschingssonntage zusammen mit einem recht fragwürdigen Ballette „Feuersnot". Die Ballettfrage im allgemeinen wird wohl nächstens einmal behandelt werden müssen, darum sei heute davon abgesehen und nur bemerkt, daß in dieser wenig geistvollen Weise in Zukunft doch kaum weiterge — — arbeitet werden kann, soll die Tanzkunst nicht der Lächerlichkeit verfallen. Reform in jeder Beziehung ist hier dringend vonnöten. — Frau *Gutheil-Schoder* absolvierte ein zweimaliges Gastspiel (als Nedda, Santuzza und Carmen), das der Künstlerin reiche Ehren einbrachte. Wohl dem Umstande, daß unsere Bühne gegenwärtig einen „Tristan" nicht ihr eigen nennt (!) und ein solcher von auswärts nicht zu beziehen war, ist es zuzuschreiben, daß am Todestage Richard Wagners (13. Februar) Tannhäuser zur Aufführung gelangte (mit Günther-Braun und Frl. *Fay* unter Hofoperndirektor *Mottl*). *Puccinis* Butterfly wird viel gegeben und scheint Repertoireoper werden zu wollen. Die vox populi hat sehr zugunsten des Werkes entschieden, hier wie anderwärts aus den gelegentlich meiner Besprechung der Premiere angegebenen Gründen. — Das reizende Intermezzo „Susannens Geheimnis" von *Wolf-Ferrari* wird sich von hier aus, wie es scheint, die Welt erobern, mit Recht. Zusammen mit *Cornelius'* „Barbier von Bagdad", bekanntlich einer Glanzleistung unseres vortrefflichen *Bender*, der hierin dem unvergessenen Eugen Gura nahe kommt, bildet es auch für den verwöhnten Kunstfreund eine Quelle erlesenen Genusses. Eine Meistersinger-Aufführung unter Mottl, Frl. Fay, Günther-Braun, *Feinhals* und *Kuhn* darf zu den Festtagen unserer Bühne gerechnet werden.

Am 17. März folgte die erste Aufführung von *Adolph Vogls* dramatischer Dichtung mit Musik in zwei Aufzügen „Maja". Gelegentlich seiner Uraufführung in Stuttgart wurde das Werk eingehend an dieser Stelle besprochen, so daß ich mich kurz fassen kann. Der Eindruck, den Maja nach einmaligem Hören auf mich ausübte, war zunächst der, zwar keinem Meisterwerke gegenüberzustehen, aber immerhin der fleißigen Arbeit eines Künstlers, dessen Wollen von gewaltigem Ernste durchdrungen, dessen Ziel ungewöhnlich hoch gesteckt ist.

Freilich erreicht Vogl nicht, was er erstrebt, — sein Können deckt sich nicht mit seinem Wollen. Dies gilt sowohl hinsichtlich der Dichtung wie der Musik. Erstere, die ein philosophisches Problem in kaum verständlicher Weise nicht eben besonders glücklich behandelt, ist gewiß gut gemeint, aber sie enthält, namentlich im ersten Akte, soviel des Undramatischen, daß man ihrer nicht recht froh werden kann. Eine wie unmögliche Gestalt ist beispielsweise dieser Benascar! Wie wenig erfreulich wirkt die — freilich symbolisch gemeinte — überlang dauernde Nachtstimmung! Auch das Auftreten Buddhas in der letzten Szene finde ich nicht sehr glücklich; ferner die Verwendung der Chöre und so manches andere. Die Musik bietet manch schöne Stelle, z. B. den Schluß des ersten Aktes. Aber, obwohl sie sehr viele Noten enthält, fehlt ihr gerade die wichtigste, die persönliche. Sie bringt keine Offenbarungen; mitunter ziemlich physiognomielos, wirkt sie auf die Dauer monoton. Alles in allem: Die tüchtige Arbeit eines ehrlichen Musikers, der die Mittel seiner Kunst kennt und mit Sicherheit beherrscht. Allerdings: Ultra posse nemo obligatur. Die Aufführung unter *Fischers* Leitung war hohen Lobes würdig. Ganz besonderes Verdienst erwarb sich die ausgezeichnete Künstlerin Frau *Burk-Berger* mit der Verkörperung der umfassenden und anstrengenden Titelrolle. Aber auch die übrigen Darsteller — Frau *Kuhn-Brunner*, die Herren *Gillmann*, *Wolf*, *Bauberger*, *Schreiner* — gaben mit sichtlicher Liebe vom Besten ihrer Kunst; in dieser Hinsicht blieb kaum ein Wunsch unbefriedigt. Für die Regie, die zwar manche Forderungen des Autors nicht erfüllte, zeichnete Professor *Fuchs*. Das ausverkaufte Haus nahm das Werk nach dem ersten Akte mit kühlem Beifalle entgegen, am Schlusse indes konnte sich Vogl zu wiederholten Malen zeigen, so daß in Wahrheit ein großer Erfolg verzeichnet werden darf. Ob er von Dauer ist, wird die Zukunft lehren.

Prof. Heinrich Schwartz.

Straßburger Musikbrief.

Den Höhepunkt der ersten Saisonhälfte bildeten die beiden großen Konzerte, die der Männergesangverein zur Einweihung der von ihm gestifteten imposanten *Konzertorgel*, unter Mitwirkung des städtischen Orchesters und Leitung teils seines Dirigenten *H. Frodl*, teils des als Gast in der Rolle des Komponisten, Dirigenten und Organisten erschienenen Pariser Tonmeisters *Widor*, veranstaltet hatte. Die Orgel, die den vom gleichen Verein als vornehmste Pflegestätte der Tonkunst hierselbst geschaffenen prächtigen Konzertsaal im Sängerhaus würdig krönt, ist ein Meisterwerk der elsässischen Orgelbaukunst, die einst schon in Silbermann einen so hervorragenden Vertreter gehabt hatte, der Bolchener Firma *Dalstein & Härpfer;* sie sucht die Tonschönheit jener älteren Schule mit der Machtfülle des neufranzösischen Stils (Cavaillé-Coll) zu vereinigen auf Grund der Angaben, wie sie vor allem Dr. *A. Schweitzer* hierselbst, dem bekannten Bach-Forscher, sowie den Herren *Rupp*, *Frodl* usw. zu verdanken sind. Widor und der hiesige Komponist *Erb* hatten zu der Gelegenheit



KARL REINECKE †.
(Text siehe S. 277.)

Orgelsymphonien komponiert, die dabei ihre Uraufführungen erlebten. Wendet der erstere fast nur das Streichorchester an, mit dem er aber durch klaren Aufbau und prägnante Satzkunst (namentlich in der prächtigen Schlußfuge) vorzügliche Kontrastwirkungen erzielt, so arbeitet Erb mit dem vollen Orchester, und hat ein Werk von überaus kunstvoller Kontrapunktik geschaffen: Schade nur, daß seine Neigung zu kakophonischen Effekten und seine Rücksichtslosigkeit hinsichtlich der Klangwirkungen manches unklar erscheinen läßt — die Kontrapunktik soll doch nicht nur dem A u g e, sondern auch dem O h r wohlgefallen (s. Bach!); durch die Ignorierung dieser Forderung bringt sich der sonst unzweifelhaft sehr begabte elsässische Tonsetzer vielfach um die Wirkung seiner Konzeptionen. Neben der monumentalen Klarheit einer Rheinbergerschen „Hymne an die Tonkunst" nahm sich sodann *Nicodés* teilweise recht bizarres „Meer" (beides mit Männerchor) recht sonderbar aus. Hatte in diesen Ensembles, unter *Frodls* Leitung, Dr. *Schweitzer* die Vermählung der Orgel mit den übrigen Tonkörpern wirkungsvoll dokumentiert, so wußten *Widor* und *Rupp* sie noch als Soloinstrument aufs beste zur Geltung zu bringen, so daß Straßburg jetzt auf diese Zierde seines Konzertsaals stolz sein kann. Ihre Bedeutung für das Musikleben erwies sich kurz darauf in der glanzvollen Aufführung des Bachschen „Weihnachtsoratoriums" unter *Münch:* Manche Hörer trauerten zwar der „stimmungsvolleren" Kirche nach, im ganzen jedoch erscheint diese Uebersiedlung als ein Gewinn für den Klang des großen Chors, der sich erst da so recht entfalten konnte. Auch die Solisten waren des Abends würdig (Frau *Stronck-Kappel*, Frl. *Philippi*, *H. Walter*), während *H. Sistermans* allmählich besser täte, sich seinem L e h r a m t e möglichst wenig zu entziehen. Des weiteren sei kurz

auf die Ergebnisse der ersten drei Abonnementskonzerte unter *Pfitzners* kunstbeseelter Leitung eingegangen, in denen unser treffliches städtisches Orchester stellenweise auf 80—100 Musiker verstärkt ist. — Das erste war ausschließlich moderner Tonkunst gewidmet, und stand im Zeichen eines ihrer markantesten Vertreter, von *Max Schillings*, der zum Teil selbst den Taktstock führte. Wir hörten zunächst sein ernst-düsteres Oedipus-Vorspiel, seine eigentlich mehr als impressionistische Orchesterskizzen zu bezeichnenden „Glockenlieder", von *Ludwig Heß* mit der deklamatorischen Eindringlichkeit vorgetragen, die die Hauptstärke dieses Sängers bildet, und ferner den eindrucksvoll-programmatischen „Seemorgen". Gegen diese trotz gelegentlicher Herbheiten doch plastisch-festlichen Werke stach in wenig erfreulicher Weise das Violinkonzert op. 101 von *Max Reger* ab. — Der Gegenstand des zweiten Konzertes, die Uraufführung von *Ludwig Heß'* „Mythischem Mysterienspiel" Ariadne, ist in diesen Blättern bereits von anderer Seite gewürdigt worden. — Das dritte der Konzerte führte in die sonnige Welt eines Schubert, dessen beide Hauptsymphonien, h moll und C dur, unter Pfitzner eine geradezu ideale Auferstehung feierten. Daneben machte uns der ausgezeichnete Münchener Pianist *Schmidt-Lindner* mit einem, im guten Sinne modernen, Klavierkonzert des früh verstorbenen *Felix vom Rath* bekannt, einem vornehm-klangvollen, auf Brahmsscher Grundlage weiterbauenden, der Pflege wohl würdigen Werke. In eigentümlichem Kontrast hierzu stand ein Stück derselben Gattung von einem jungen Freiburger Musiker *Diebold*, das etwa hundert Jahre zu spät kommt. Schumann und Mendelssohn haben nämlich inzwischen die Gedanken jenes weit besser ausgedrückt, und ein Chopin und Liszt haben uns Schätze aus dem Klavier heben gelehrt, die dem Freiburger Epigonen anscheinend fremd geblieben sind!

Die Volkskonzerte — bei denen das „Volk" freilich die geringste Rolle spielt! —, die uns das letzterwähnte Tonstück bescherten, brachten, unter des zweiten Theaterkapellmeisters *Fried* Leitung, sonst bisher *Spohrs*, des Jubilars, etwas philiströse „Faust"-Ouvertüre, Mendelssohns weit frischere „Heimkehr aus der Fremde", *Saint-Saëns'* etwas nüchternes Violinkonzert (von dem neuen Konzertmeister *Prins* recht achtbar vorgetragen) und zwei Perlen älterer Symphonik, beide in B dur. Könnte man doch von Haydns Humor und Schumanns Gefühl so manchem Neueren einen Hauch einblasen! — *Hans Pfitzner* ist einer der wenigen, bei denen diese Elementareigenschaften noch nicht in der Sucht nach dem Ungewöhnlichen untergegangen sind, wie auch ein „Orchesterscherzo" von ihm, eine Jugendarbeit, bewies. — Für Kammermusik sorgt das städtische Quartett (das unseligerweise abwechselnd mit zwei Primgeigern arbeitet [!], da man den älteren derselben, trotz seiner Mindertauglichkeit hierzu, nicht völlig zu eliminieren die Entschlossenheit hat!) in Gemeinschaft mit dem Tonkünstlerverein. Ein wohlgelungener Brahms-Abend (*Sistermans* dabei, s. o.!), ein solcher des ausgezeichneten Frankfurter *Rebner*-Quartetts, sowie des Dresdener *Petri* (mit einem gänzlich mißratenen Opus *Busonis*) bildeten hier die Höhepunkte. Zwei Orchestervereine (unter *Frodl* und *Riff*), ein Trio (Gebr. *Stennebrüggen* und *Schmidt*), und allerhand Chöre boten neben Gleichgültigem auch manche interessante Gaben. Von Solisten sind zu erwähnen: instrumental der untadelige Meistergeiger *Burmester* (dem gegenüber ein Pariser *Bilewski* im negativen Sinne zu nennen ist), als Pianisten der merkwürdig frühreife *Backhaus*, *R. Ganz*, technisch hervorragend, aber durch seine Hetzmanier jede Poesie ertötend, *Lambrino* desgleichen durch unsauberes Memorieren; gesanglich vor allem *Messchaert* (nur leider, wie fast alle „Stars", mit dem stereotypen Programm!), *G. Walter* (Liederabend mit seiner Gattin), Frl. *Dufau*-Mailand (Sopran), Frl. *Philippis* weicher, Frl. *Hindermanns*, sowie des blinden Frl. *Dietrich* härterer Alt, die hiesige Altistin Frau *Altmann-Kuntz*, zwei aussichtsvolle Eleven des Gesangspädagogen *Stückgold (H. Roos* und Frl. *Walleser)* usw. Ein Koloraturphänomen ist *Eva Simony* (Brüssel). Ihre Kunst bildet bereits den Uebergang zur Oper, über die ich aus Raummangel das nächste Mal berichten will. **Dr. G. Altmann.**



Chemnitz. *Max Regers* neuestes Werk: „Der 100. Psalm" hat hier, wie schon kurz gemeldet, am 23. Februar die Uraufführung durch den verstärkten Lukas-Chor mit der städtischen Kapelle unter Regers Leitung erlebt. Noch unter dem Eindrucke des Gehörten, des Miterlebten stehend, ist es mir unsagbar schwer, all das Tiefempfundene, das Erhebende und Göttliche jener Stunde hier zum Ausdruck zu bringen. Es mag ja wohl sein, daß Reger, der das Gebiet der kirchlichen Musik bisher nur selten betreten hat, gar nicht beabsichtigte, mit diesem Werke das rein Kirchliche zu verherrlichen, — ist doch einem weltlichen, äußeren Anlasse die Entstehung dieser Komposition zu verdanken, aber dennoch ist ihre Wirkung auf das religiöse Gemüt jeden Bekenntnisses überaus tief. Der musikalische Aufbau ist geradezu titanenhaft. Das „Jauchzet, jauchzet" des ersten Teiles kommt in aufsteigender Bewegung durch drei Tonarten hindurch (E-, F-, G dur) zu einem erstaunlichen Höhepunkte, bricht dann plötzlich ab, um in ein religiös empfundenes „Dienet, dienet dem Herrn" umzuschlagen, das aber, nach einem Orchester-Zwischenspiele, auch wieder in freudiger Aufwärtsbewegung anwächst zu „Jauchzen und Frohlocken", nochmals zu dem „Dienet" zurückkehrt und am Schlusse des ersten Satzes kurz sich wieder erhebt in mächtigen, erschütternden Akkorden. — Der Mittelsatz führt den Gedanken: „Erkennet, daß der Herr Gott ist" in teils andachtsvoller, teils erhabener, fortreißender Tonsprache durch. Auch er steigt gewaltig aufwärts, um machtvoll mit allen musikalischen Mitteln die Erkenntnis in die Welt hinaus zu schmettern: „Gott ist!" Zartere, andächtige Weisen ertönen bei den Textworten „Er hat uns gemacht zu seinem Volke und zu Schafen seiner Weide", und leiten hinüber zu dem Jubelrufe, der im mächtigsten Unisono erklingt: „Danket ihm, lobet seinen Namen". Ueber den Worten „denn der Herr ist freundlich und seine Gnade währet ewiglich" baut Reger im 3. Satze eine gewaltige Doppelfuge auf. Das Thema bringt zunächst der Sopran, während gleichzeitig der Tenor das Gegenthema singt; die Weiterentwicklung ist meisterhaft, die kontrapunktische Durcharbeitung erstaunlich und wenn zum Schlusse noch der Lutherchoral „Eine feste Burg" hineinklingt, ist damit ein musikalischer Höhepunkt erreicht von so überwältigender Wirkung, daß es dem Hörer schwer wird, nicht in die fortreißenden Tonfluten mit einzustimmen. — Die Aufführung war von Kirchenmusikdirektor *Stolz* gewissenhaft vorbereitet und verlief unter Regers Leitung glänzend und einwandfrei, der verstärkte Chor zeigte diesmal ganz auffallende Vorzüge gegen sein letztes Auftreten in einem Abonnementkonzerte. Die städtische Kapelle bedeckte sich in dieser Aufführung mit neuem Ruhm, wie sie überhaupt bei ihrem gesamten Wirken in der zu Ende gehenden Saison ihren alten guten Ruf gewahrt hat. —h.

Halle a. S. Händels dreiaktiges Oratorium „Joseph" fand hier bei seiner ersten deutschen Aufführung durch die „Hallische Singakademie" eine überaus freundliche, beifällige Aufnahme. Es hindert nichts, in diesem Falle von einem musikalischen Ereignisse zu reden, denn es handelt sich wirklich um Werte, die der Vergessenheit entrissen zu werden verdienen. In dem Werke (vornehmlich in den zahlreichen Arien) steckt eine Fülle von musikalischen Schönheiten. Dem Bilde Händels, wie es in der Geschichte feststeht, vermag das Oratorium „Joseph" zwar keinen neuen Zug hinzuzufügen — wie wollen doch auch bedenken, daß sich ein Genie nicht in jeder Schöpfung verbluten kann — aber als eine der liebenswürdigsten Gaben des Händelschen Riesengeistes ist das Werk auf alle Fälle anzusprechen. Im Gegensatz zu „Judas Makkabäus", „Saul", „Josua", „Israel in Aegypten" und anderen Oratorien des Meisters ruht bei „Joseph" der Schwerpunkt nicht im Chore. Die Chöre sind nicht die Träger der Handlung, sie zeigen mehr dekorativen Charakter. Nichtsdestoweniger finden sich unter den sechs Chorgesängen des Werkes einige Stücke, die mit ihrem großen Ausdruck und ihrer ursprünglichen, durchschlagenden Kraft echt Händelschen Geist atmen. Die Hallische Singakademie bot das Oratorium unter *Willi Wurfschmidts* sicherer Leitung in der Neugestaltung Prof. Dr. *Ul. Seifferts*, der bekanntlich auf die Restaurierungsgedanken Chrysanders zurückgreift. Die Wiedergabe hinterließ günstige Eindrücke. Chor und Orchester (Kapelle des 36. Inf.-Reg. Graf Blumenthal) standen auf der Höhe ihrer Aufgaben. Am Cembalo wirkte der Bearbeiter Dr. Seiffert mit feinem Stilverständnis. Von den Solisten, Kammersänger *Fr. Strahtmann* (Weimar, Joseph), *Alice Baehr* (Frankfurt, Asenath), *Lina Schneider* (Berlin, Benjamin), *Alfred v. Fossard* (Berlin, Simeon) trat der erstgenannte Künstler mit einer ideal vollendeten Leistung hervor. Das Werk verlangt außerdem noch die Besetzung von drei kleineren Solopartien.
Paul Klanert.

Karlsbad i. B. Die an äußeren Sensationen wohl reiche, an innerer Kraft aber gegen frühere Jahre bei weitem ärmere philharmonische Wintersaison ist vorüber. Das städtische Orchester war nach dem Tode des früheren Musikdirektors Franz Zeischka den Winter über verwaist geblieben, und mit einer ganzen Anzahl Probedirigenten, die sowohl aus Deutschland wie Oesterreich berufen worden waren, wurde hin und her experimentiert, bis endlich der österreichische Militärkapellmeister *Robert Manzer*, die so stark begehrte Stelle, — es liefen eine Unzahl Bewerbungen ein — vom Stadtrate zugewiesen erhielt. Der Karlsbader Musikdirektorposten ist ziemlich gut — im Verhältnisse zu anderen Provinzstädten — das Einkommen ist auf ungefähr 12 000 Kronen zu bemessen und eine annehmbare Pensionsbedingung eingeführt. Herr Manzer wurde vom Stadtrate zweimal zum Probedirigieren eingeladen und zwar einmal für ein populäres und

einmal für ein großes Symphoniekonzert, in dem auch die Berliner Liedersängerin *Susanne Dessoir* mitwirkte und einige Lieder mit Orchesterbegleitung sang. Herr Manzer fand beidemale eine beifällige Aufnahme mit seinem Programm, das er geschmackvoll und mit viel Geschick wiederzugeben wußte, so daß sich die Stimmen der Stadtväter fast einhellig auf seine Person vereinigten. Bei den musikalischen Veranlagungen des Herrn Manzer ist zu erwarten, daß er den hochgespannten Ansprüchen, die der Weltkurort Karlsbad an den Führer des überall gut bekannten Orchesters stellt, entsprechen wird.

M. Kaufmann.

Nürnberg. Beethovens op. 132, vom Böhmischen Streichquartett im Privatmusikverein gespielt, und das Brahmssche B dur-Konzert, das *Max Pauer* mit unantastbar reifer Meisterschaft im Philharmonischen Verein spielte, waren die beiden größten Eindrücke in den letzten Wochen. Nächstdem wäre Liszts Dante-Symphonie zu erwähnen, die *Karl Hirsch* im Männergesangverein herausbrachte: der Dirigent hat sich damit endgültig als die stärkste Potenz unter den hiesigen Dirigenten bewährt, es ist zu hoffen, daß ihn äußere Hindernisse, wie ungenügendes Material persönliche Mißgunst und Cliquenhader nicht in der Entfaltung frischer und erfrischender Tätigkeit aufhalten. Im gleichen Konzert erntete *L. Heß* mit Liedern von Liszt und dem Tenorsolo im XIII. Psalm stürmischen Beifall. — Erwähnt sei noch die im ganzen gelungene *Paulus*-Aufführung unter *Blaurock* im Singverein; von den Solisten verdienen *Frida Loschge* (Alt) und *Schwalb* (Tenor), beide aus Nürnberg, rühmende Erwähnung; der Tenorist sang die Rezitative des ersten Teils in Anbetracht seiner Jugend überraschend reif und eindringlich. — Die Oper stagniert etwas, soweit neue Einstudierungen in Frage kommen. Nur mit der entzückenden „Boheme" von Puccini kam etwas Auffrischung herein. Allerdings gibt es viele Gäste, darunter auch sehr tüchtige, wie Bosetti und Feinhals; aber die gerade in letzterer Zeit festzustellende Übertreibung der Gastspielerei, von der Lokalpresse leider begünstigt, mindert das Verantwortlichkeitsgefühl und Selbstvertrauen des heimischen Ensemble in nicht zu verkennender Weise.

Dr. Hans Deinhardt.

Wiesbaden. Unser *Hoftheater* hat eine Neu-Einstudierung von Verdis „Maskenball" gebracht und als Novität: die Oper „Versiegelt" von *L. Blech*, deren allzustark „meistersingernde" Anklänge doch einige Verwunderung erregten; doch fand das Werkchen freundliche Aufnahme. Die *Hofkapelle* eröffnete ihre Symphoniekonzerte mit *Otto Dorns* „Hermannschlacht-Ouvertüre"; während im Kurhaus *Fritz Volbachs* Symphonie h moll und *Enrico Bossis* „Suite", „Orgel-Fantasie" und einige bedeutsame Kammermusikwerke als Novitäten figurierten. Freundliche Eindrücke hinterließ die Sängerin *Elsa Laube* mit anmutigen Liedervorträgen und der Komponist *Fritz Zech* mit einigen Kammermusikwerken, die von unverkennbarer Begabung Zeugnis ablegten; namentlich ein Klavierquartett (Es dur) wäre der Beachtung weiterer Kreise wert, doch — es ist noch Manuskript. Für das erste Kurhauskonzert im laufenden Jahre versprach uns die Direktion „auch einmal russisch zu kommen": der Moskauer Kapellmeister *Safonoff* war als Gastdirigent erschienen. Fest, gedrungen, energisch — wie er aussieht, so dirigiert und interpretiert er auch. Ohne Taktstock: das ist das Neueste! Neben Tschaikowskys „Pathétique" interessierten besonders: eine symphonische Dichtung „Der Frühling" von Glazounow — fast ein deutscher Frühling! und eine sehr tumultuarische Ouvertüre „Ostern" von Rimsky-Korsakoff. Unser einheimischer Kapellmeister *Afferni* erfreute durch eine Neueinstudierung von Straußens „Aus Italien". Als Solistin fand die pikante Koloratursängerin *Eve Simony* aus Brüssel viel Beifall. Geklatscht wurde auch bei den Vorträgen der exotischen Sängerin *Susan Metcalfe*: sie ist aber ein forciertes Talent und hat als deutsche Liedersängerin keine Berechtigung. Erwähnt sei noch die Aufführung von E. Bossis „Verlorenem Paradies" durch den „*Cäcilien-Verein*", und das Auftreten der genialisch veranlagten *Stefi Geyer*, die einem Violinkonzert von E. Dalcroze freundliche Aufnahme verschaffte. Schließlich ist noch der Aufführung des „Wiesbadener Lehrergesangvereins" zu gedenken: hier gelangten Hugo Wolfs „Vaterlandslied" und Brahms' „Rinaldo" und „Rhapsodie" unter Direktor *Spangenberg* zu im ganzen recht würdiger Wiedergabe. — Im Kurhaus erschien als Gastdirigent Herr *Carl Panzner* und brachte bekannte Werke von Haydn, Liszt und Strauß — letztere mit besonders gutem Erfolg — zur Aufführung. Außer Bruckners 4. Symphonie kam hier noch als Novität eine „Ballade" für Orchester von *E. E. Taubert* zu Gehör — ein meisterwürdiges Werk, das wie von nordischer Helden Schritt widerhallt! *O. D.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Das Musikfest in Salzburg, mit dem die feierliche Grundsteinlegung für das künftige Mozarthaus verbunden sein wird, fällt in die Zeit vom 29. Juli bis 6. August und ist in drei Gruppen geteilt, deren jede je eine Aufführung der „Zauberflöte" und des „Don Giovanni" sowie zwei Festkonzerte umfaßt Im Programme stehen ausschließlich Werke *W. A. Mozarts*. Für jede einzelne der drei Gruppen gelangen besondere „Teilnehmerkarten" zur Ausgabe. Der allgemeine Verkauf der Teilnehmerkarten hat am 16. März begonnen. Zentralstelle für den Kartenvertrieb ist die Buchhandlung Ed. Höllrigl (vorm. Herm. Kerber) in Salzburg, Sigmund-Haffnergasse 10, wo auch Auskunft über das Musikfest erteilt wird.

— Zur Gedenkfeier für Robert Schumann findet ein *Schumann-Brahms-Fest* am 3., 4. und 5. Mai in Bonn statt. (Festdirigenten: Fritz Steinbach und Prof. Hugo Grüters.) Alle Anmeldungen — nicht telephonisch — sowie Anfragen wegen Wohnung sind ausschließlich zu richten an Joh. Franz Weber, G. m. b. H., Bonn, Hofmusikalienhandlung (vorm. W. Sulzbach), Fürstenstraße 1.

— Die diesjährige Tonkünstlerversammlung des „Allgem. Deutschen Musik-Vereins", die, wie mitgeteilt, in Zürich stattfindet, ist auf den 27.—31. Mai festgesetzt worden. In Aussicht genommen sind drei Orchesterkonzerte und zwei Kammermusikabende, zu denen vielleicht noch ein Kirchenkonzert und eine Festvorstellung im Theater kommt.

— „Der Rosenkavalier", die neue komische Oper von *Richard Strauß* (Textdichtung von Hugo v. Hofmannsthal) wird wie „Salome" und „Elektra" in der Dresdner Hofoper die Uraufführung erleben. (Der Termin steht noch nicht fest, da die Musik bekanntlich erst zur Hälfte fertiggestellt ist.) Wahrscheinlich wird die Uraufführung wieder im Rahmen einer „Richard Strauß-Woche" stattfinden. *P.*

— Die Berliner Volksoper hat den Opernschwank in vier Akten „Kalif Storch", Text (nach dem gleichnamigen Märchen nach Hauff) und Musik von *Max Esmann* zur Uraufführung gebracht.

— Die Frankfurter Oper hat *Richard Straußens* „Guntram" unter Leitung Dr. Rottenbergs und Oberregisseur Krähmers aufgeführt. Die Titelpartie sang Forchhammer.

— In Essen hat die dreiaktige komische Oper „Die Heiterethei" von *Wilhelm Reich* (dem ersten Theaterkapellmeister) die Uraufführung erlebt.

— *Alfred Kaiser*, der Komponist der „Schwarzen Nina", hat eine neue dreiaktige Oper „Stella maris" vollendet, die im Düsseldorfer Stadttheater die Uraufführung erleben soll.

— *Edgar Tinels* dramatische Legende „Katharina" (Text von van Heemstede) hat in Koblenz auf der Bühne des Stadttheaters ihre erste deutsche Bühnenaufführung erlebt.

— „Misé Brun", Oper in drei Akten von *Pierre Maurice*, hat nun auch bei ihrer Erstaufführung im Züricher Stadttheater großen Erfolg gehabt.

— „Narziß Rameau", Oper in vier Bildern nach einer Idee von Brachvogel, Musik von *Julius Stern*, hat die erste Aufführung im Deutschen Theater in Prag erlebt.

— Die Griechische Kirchengemeinde in *New York* hat gegen die Straußsche „Elektra" protestiert.

— In Venedig ist von *Ettore Mochino* ein dreiaktiges Drama „Tristan und Isolde" im Goldoni-Theater aufgeführt worden. Es ist zum erstenmal, daß ein Italiener sich mit dieser Legende beschäftigt. Das Drama ist in Versen geschrieben.

*

— In *Leipzig* hat sich das letzte *Philharmonische Konzert* zu einer eindrucksvollen Trauerfeier für *Reinecke* gestaltet. Drei seiner schönsten Werke wurden aufgeführt; sein früherer Schüler, Herr Fritz v. Bose, spielte das dritte Klavierkonzert. Ferner fand eine imposante Trauerkundgebung bei der Beerdigung Prof. Dr. Karl Reineckes statt. Am Grabe sprachen Abgeordnete des Gewandhaus-Orchesters, Lehrer-Gesangvereins und der studentischen Gesangvereine Paulus und Arion, deren Ehrenmitglied der entschlafene Meister war.

— Im Gewandhause zu Leipzig hat die Uraufführung von *Stephan Krehls* op. 32, Trio in D dur für Pianoforte, Violine und Violoncell, durch Prof. Reger, Edg. Wollgandt und Prof. Jul. Klengel stattgefunden.

— *Schulz-Beuthens* 6. Symphonie „König Lear" ist im 5. Symphoniekonzert des Philharmonischen Orchesters in Zwickau unter Kapellmeister Büttner-Tartiers Leitung aufgeführt worden. Weiter hat in Dresden der Lehrergesangverein das Chorwerk „Der Nibelungen Not" von Schulz-Beuthen zur Uraufführung gebracht.

— In seinem III. akademischen Kammermusikabend hat Universitätsmusikdirektor Prof. *Fritz Stein* zu Jena ein höchst interessantes Programm aus alter Zeit aufgeführt, nämlich deutsche weltliche Lieder des 18. Jahrhunderts und „Der Jenaische Wein- und Bierrufer", ein Singspiel aus dem Jenaer Studentenleben für vier Singstimmen, Streichorchester und Cembalo von Joh. Nicol. Bach, einem Vetter des großen Sebastian und Organist der Stadt- und Kollegienkirche zu Jena.

— Der „Bach-Verein", E. V. Wiesbaden (Dirigent Herr H. G. Gerhard) hat in seinem II. Vereinskonzerte u. a. Stabat Mater von Pergolese aufgeführt. Als Solisten errangen Frl. Marie Luise Songhaus (Sopran) und Frau E. Rehkopf-Westendorf (Alt) großen Erfolg.

— In Basel hat die zweite Symphonie e moll von *Hans Huber*, deren letzter Satz Böcklinbilder paraphrasiert, nach-

dem sie auch auswärts gut gefallen hatte, tiefen Eindruck gemacht durch sinnliche, farbenfrohe Erfindung, durchweg interessanten Ideenfluß und fesselnde Rhythmik. Eine Serenade für kleines Orchester von *Othmar Schoeck* (einem Regerschüler) hatte starken Erfolg: Zierlicher, melodiöser Aufbau, edle Thematik. *H. B.*

— „Gottes Kinder", das neue Oratorium des Stuttgarter Komponisten *Wilh. Platz*, ist nun auch in Speyer aufgeführt und, wie man uns schreibt, mit großem Beifall aufgenommen worden.

— *Désiré Thomassins* Klaviertrio in D ist in München aufgeführt worden.

— Zur Vorfeier von *Otto Nicolais* 100. Geburtstag hat der Konzertverein zu Zeitz einen „Nicolai-Abend" veranstaltet. Unter Leitung von *Georg Richard Kruse* (Berlin) kamen die von ihm wieder aufgefundene D dur-Symphonie und Weihnachts-Ouvertüre, ferner die Ouvertüren zu den Opern „Il Templario" und „Die lustigen Weiber von Windsor" zur Aufführung. Frl. Elis. Houben sang vier volkstümlich gehaltene Lieder Nicolais und die Arie der Frau Fluth.

— In Stettin hat die Choralkantate von *U. Hildebrandt* über Paul Gerhardts Kirchenlied „Die güldene Sonne" die Uraufführung erlebt. Das 3/4 Stunden währende Werk des einheimischen Orgelspielers und Komponisten zeichnet sich durch vornehme Tonsprache aus und trägt bei außerordentlicher Höhe technischen und geistigen Gehaltes keinen eklektischen Charakter. Ein Reichtum schöpferischer Kraft spricht daraus, der noch zahlreiche reife Früchte erwarten läßt. Die Aufführung, durch deren sorgfältigste Vorbereitung sich Prof. *C. Ad. Lorenz* kurz vor seinem Scheiden noch einmal den besonderen Dank seines Publikums verdient hat, wurde seitens der Solisten (Frau Geyer-Dierich und A. v. Eweyk) und des Chors allen Anforderungen gerecht. Die Kantate fand stürmische Aufnahme. *M.*

— In Bromberg veranstaltet Musikdirektor *A. Schattschneider* regelmäßige Konzerte, die weitere Beachtung verdienen. In dieser Saison hat er je einen französischen, russischen und italienischen Abend gegeben. Klavierquintette (in f moll und a moll) von César Franck und Camille Saint-Saëns, das d moll-Trio von Arensky und das Streichquartett op. 11 von Tschaikowsky, das Streichquartett in e moll von Verdi und das Klavierquintett op. 5 von Sgambati bildeten das Programm. Den Aufführungen läßt Herr Schattschneider stets einen erläuternden Vortrag vorausgehen.

— Wie man uns aus *Ulm* schreibt, hat Organist *K. Behringer* in einem Kirchenkonzert auf der 109 Register zählenden Walkerschen Orgel wiederum den Beweis dafür erbracht, daß er sowohl technisch, wie hinsichtlich des Vortrags, und namentlich der routiniertesten Registrierung den höchsten Anforderungen gewachsen ist. Herr Beringer, der vor zwei Jahren auch von Prof. Widor am Konservatorium in Paris, einem der ersten Orgelspieler und Bach-Kenner Frankreichs, ein glänzendes Gutachten über seine Orgelspielkunst erhielt, hat seinerzeit die genialen Orgelphantasien Max Regers erstmals in Süddeutschland gespielt. Auch sind die wiederholten Aufführungen der ungemein schwierigen a cappella-Chöre von Hugo Wolf (Eichendorff) hier noch in bester Erinnerung. Der Künstler hat sich überhaupt um das hiesige Musikleben durch die Darbietung hervorragender moderner wie klassischer Musik in hohem Grade verdient gemacht. *E.*

— Der Liegnitzer Chorgesangverein hat eine größere Tondichtung seines Dirigenten *W. Rudnick*, die dramatische Kantate „Otto, der Schütz" aufgeführt. Das Werk, vorwiegend lyrischen Charakters, fand eine sehr freundliche Aufnahme. Außer den heimischen Solisten Höper und Gulitz waren Frau Ellen Heynen-Olsen aus Dresden und Max Janssen-Breslau Rolleninhaber. — Liegnitzer Musikverein und Singakademie hatten für Mitte März „Ruth" von Schumann und „Franziskus" von Tinel angesetzt. „Ruth" soll der Komponist selbst dirigieren. *—t.*

— In der Universitätsstadt *Göttingen* ist eine junge Künstlerin, Frl. *Alwine Peter*, eine Schülerin vom Altmeister Joachim, zum ersten Male an die Oeffentlichkeit getreten und erzielte im Verein mit der Pianistin Frl. *Sonja Großwald* einen vollen Erfolg.

— Der „Carin-Walzer" der Stuttgarter Komponistin *Alice Danziger* ist in Berlin in der Orchesterbearbeitung gespielt worden. — Weiter hat eine andere Komponistin in Berlin ebenfalls Erfolg gehabt. Musikmeister H. Baarz hat die Piece „Ewig will ich dein gehören" von Frl. *von Pfeilschifter* für Piston mit Orchesterbegleitung arrangiert und mehrmals erfolgreich zur Aufführung gebracht.

— *Karl Bleyles* Violinkonzert ist von der Verlagsfirma Breitkopf & Härtel in Leipzig erworben worden. Der Klavierauszug wird Anfang Juli im Druck erscheinen.

— Von dem Dirigenten des Thomas-Orchesters in Chicago, *Friedrich Stock*, sind zwei Orchesterwerke, Symphonische Variationen über ein Originalthema (den Manen Theodor Thomas' gewidmet) und ein Symphonischer Walzer in großer Besetzung, sowie ein Streichquartett im Verlage von *D. Rahter* in Leipzig erschienen.



— *Ein Jubiläum.* Am 12. März sind es 200 Jahre gewesen, daß *Thomas Augustin Arne* in London das Licht der Welt erblickte, wo er 68 Jahre später starb. Man kennt den einst so berühmten Doktor der Musik und Komponisten heute in weiteren Kreisen nurmehr als Urheber der Melodie der englischen Volkshymne Rule Britannia, einer Weise von außerordentlicher Kraft und hohem Kunstwert, die bekanntlich Beethoven in seiner Schlacht bei Vittoria und Wagner in seiner nach ihr benannten Ouvertüre verwendet haben. (Im fünften Takt bringt sie die von Händel her bekannte, aber schon vor ihm als echt altenglisch bekannte Sekunden-Koloratur, c d c d, e f e f). In deutsche Gesangbücher ist sie auch als Chorlied mit Text von Heinrich Grunholzer geb. 1819 übergegangen „Aus alter Zeit" (Der Berge festen Grund umschlingt). Die deutsche Uebersetzung des Originaltextes von Martin Hahn, beginnend: „Als England einst auf Gottes Wink — Empor stieg aus der Wogen Grund", findet sich gleichfalls in Sammlungen. Von den zahlreichen Druckwerken Arnes: Opern und Musiken zu Schauspielen Shakespeares, seinen Oratorien, Kantaten, Kammersymphonien, Trios und Orgelkonzerten, ist in Deutschland nur noch dem Spezialforscher Näheres bekannt, während außer dem obigen noch einzelne seiner Lieder in älteren Anthologien fortleben, und von seinen Klaviersonaten eine in G in Köhlers Klaviermusik aus alter Zeit (Litolff) und Pauers Alten Meistern der Allgemeinheit zugänglich blieb. Sie besteht aus Präludium, Allegro und Menuett mit Variationen und ist in jenem behenden schlanken Cembalostil gesetzt, der auf unsren modernen Flügeln ohne historisch-technisches Spezialstudium kaum wiederzugeben ist. Die Erfindung ist fließend und nicht ohne Reiz, das Passagenwerk recht elegant; wenn eine Cembalistin, wie z. B. Wanda Landowska, die kurze Sonate in ihr Programm aufnähme, würde sie sicher sehr gefallen und die große Welt wüßte wieder eine kuze Zeit lang, wer Dr. Thomas Augustin Arne war. — Unsere Abbildung auf S. 269 bringt ein sehr seltenes Blatt des Komponisten, das wir der Freundlichkeit des Herrn *Fr. Nicolas Manskopf*, Frankfurt a. M., verdanken.

— *Salomes Triumph über den Londoner Zensor.* Im vorigen Hefte war von dem Zensurstück gegen die „Salome" in London berichtet worden. Nunmehr melden die Zeitungen: „Salome" wird während Beechams Herbstsaison in der Covent Garden Oper aufgeführt werden. Die *Königin*, die ihr großes Interesse für die Musik des deutschen Komponisten dadurch bekundete, daß sie, als Strauß selbst dirigierte, Elektra zum zweiten Male hörte und nach der Aufführung dem Komponisten in ihrer Loge warm dankte, hat jedenfalls persönlich eingegriffen. Die Niederlage des Zensors ist kein geringerer Triumph für Strauß als die beispiellose Ovation, die ihm nach der zweiten Elektraaufführung das buchstäblich bis auf den letzten Platz gefüllte riesige Haus nach Schluß der Vorstellung bereitete. Der Vorhang mußte ein gutes Dutzendmal hinauf.

— *Wagneriana.* In *München* hat sich unterm Vorsitze von Frau Hertha von Hausegger eine Ortsgruppe des „Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen" gebildet. Der Zweck des Verbandes ist bekanntlich, durch Sammlung freiwilliger Beiträge daran mitzuhelfen, daß die Bayreuther *Stipendienstiftung* bis zum Jahre 1913, dem Jahre der 100. Wiederkehr des Geburtstages Wagners, den Betrag von einer Million Mark erreiche.

— *Der Totgeschwiegene.* Wie eine Berliner Zeitung meldet, hat sich *Siegfried Wagner* über sich selbst folgendermaßen geäußert: „Auf die Dauer wird man mich doch nicht totschweigen können. Man wird doch endlich auch den Dramatiker in mir sehen müssen." — Totschweigen ist wohl hier nicht der rechte Ausdruck?

— *Straußsche Tantiemen.* Die „M. N. N." schreiben: Dr. Richard Strauß wendet sich in seiner sehr temperamentvollen Zuschrift an unsere Redaktion gegen die Mitteilungen, die jüngst über seine neue Oper und die Honorare, die er dafür erhalten haben soll, durch die Presse gingen. „Die neue Oper," schreibt Strauß, „die natürlich nicht Ochs von Lerchenau heißt, ist noch lange nicht fertig" und die Honorare, die bei dieser Gelegenheit genannt wurden, bezeichnet er als „märchenhaft". „Dies mein erstes und letztes Dementi bezüglich alles dessen, was künftighin darüber noch zusammengelogen werden wird."

— *Sängerfest.* In *San Franzisko* soll im September d. J. vom Pacific-Sängerbund ein deutsches Sängerfest abgehalten werden.

— *Von der Münchner Ausstellung 1910.* Die neue Musikfesthalle ist auf ihre Akustik hin geprüft worden. Die Zuhörer waren abkommandiertes Militär, so daß jeder der 3500 Stühle besetzt war. Das Konzertvereins-Orchester führte eine

Reihe von Vorträgen aus, die akustisch zur vollen Zufriedenheit der Sachverständigen gerieten.

— *Widmung.* Der *Kaiser* hat den am 3. Frankfurter Gesangswettstreit des letzten Sommers beteiligten Vereinen ein Andenken an das Wettsingen gewidmet. Es ist eine Medaille, die durch eine Kette an einer Schleife in den Reichsfarben befestigt ist und als Fahnenschmuck dienen soll. Die Vorderseite zeigt das Bild des Kaisers, die Rückseite eine Widmung. Die Vereine, die in den engeren Wettbewerb traten, und die beiden Frankfurter Vereine, die an dem Wettstreit nicht teilnehmen konnten, erhalten silberne Stücke der Medaille, die übrigen beteiligten Vereine bronzene.

— *Sängerfahrt.* Der *Kölner* „Männergesangverein" hat eine Sängerreise nach Italien angetreten. (Ein Teilnehmer wird uns über diese Fahrt berichten. Red.)

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen. Siegfried Wagner* hat vom Großherzog von Mecklenburg das Ehrenkreuz des Greifenordens erhalten. — Kammersängerin *Erika Wedekind* ist von der Dreyssigschen Singakademie in Dresden zum Ehrenmitglied ernannt worden. — Der Herzog von Sachsen-Koburg und Gotha hat dem Direktor des Kgl. Konservatoriums für Musik in Stuttgart, Prof. *Max v. Pauer*, die Herzog-Karl-Eduard-Medaille verliehen.

— Zum Intendanten des Mannheimer Stadttheaters ist Prof. *Gregori* vom Wiener Burgtheater gewählt worden.

— Ueber *Mahlers* Rücktrittsgedanken von seinem *New Yorker* Posten lesen wir in den „Signalen": „Wenn es sich bestätigt, daß Gustav Mahler schon mit dieser Saison seine Stellung als Leiter der New Yorker Philharmonie niederzulegen gedenkt, müssen sich neuerdings böse Dinge ereignet haben, denn Mahlers Kontrakt läuft noch ein weiteres Jahr. Daß er mit den New Yorker Damen, die sich um die finanzielle Reorganisation der Philharmonie bemüht hatten, allerlei kleine oder auch größere Mißhelligkeiten gehabt hat, läßt sich schon denken, aber zum Brechen oder Auflösen des Kontraktes wäre es wohl nicht gekommen, wenn sich nicht Differenzen mit der „Musical Protective Union" ereignet hätten. Diese Vereinigung amerikanischer Orchestermusiker hat schon oft die Grenzen überschritten, innerhalb deren ein Zusammenhalten der Musiker ohne Schädigung der Kunst möglich ist, und das beste Orchester Amerikas — und der Welt —, das Boston Symphony Orchestra ist nur deshalb imstande gewesen seine vorzüglichen Qualitäten ungemindert beizubehalten weil es außerhalb der „Union" steht. Die Musiker-Union in Amerika hat unzweifelhaft Existenzberechtigung, aber ihr Unglück ist, daß die besten Musiker unter ihren Mitgliedern die Führung der Geschäfte demagogischen Persönlichkeiten überlassen."

— Konzertmeister Prof. *Karl Wendling* in Stuttgart hat einen neuerdings an ihn ergangenen ehrenvollen Ruf zu den Bostoner Symphoniekonzerten abgelehnt. Dem Stuttgarter Musikleben bleibt damit eine markante Persönlichkeit erhalten.

— *Käthe v. Schuch*, die Tochter des Generalmusikdirektors W. v. Schuch in Dresden, ist vom Oktober ab als jugendlich-dramatische Sängerin für das Dessauer Hoftheater verpflichtet worden.

— *Henri Marteau* hat sich in Breslau mit Fräulein Blanche Hirsecorn-Marschal vermählt.

— *Eduard Strauß* ist 75 Jahre alt geworden. Er ist der letzte überlebende der drei Brüder, die anknüpfend an die Traditionen ihres Vaters der Wiener Tanzmusik in der ganzen Welt zum Siege verholfen haben.

— Der berühmte Konzertsänger *Georg Henschel* hat seinen 60. Geburtstag gefeiert.

— *Otto Lamborg*, der bekannte Klavierhumorist, hat seinen 60. Geburtstag gefeiert.

— Prof. *Alexis Holländer* in Berlin hat am 27. Februar seinen 70. Geburtstag gefeiert.

— Mit *Ernst Holzer* ist eine markante, ungemein vielseitige Persönlichkeit aus dem Leben geschieden. Was der Verewigte insbesondere als Philolog, als Nietzsche-Forscher zu bedeuten hatte, mag von anderer Seite gewürdigt werden; hier möge nur kurz auf Holzers Verhältnis zur innerlichsten aller Künste, zur Musik, hingewiesen werden. Ein jahrelanger Verkehr mit dem hervorragenden Gelehrten und Musiker konnte mir eine tiefen Einblick in seine Geisteswerkstatt verschaffen. Zumeist kennt man Holzer nur als den rückblickenden Forscher. Aber: So überaus bedeutsam seine Arbeiten, z. B. über Schubart als Musiker sind, so verdienstvoll es auch von ihm ist, wiederum nachdrücklich Männer, wie Reichardt, Zumsteeg, Rheineck u. a., die teilweise völliger Vergessenheit anheimgefallen waren, in die Erinnerung zurückzurufen — mit diesen bekannten Tatsachen ist die Bedeutung des Musikgelehrten Holzer noch lange nicht erschöpft. Wie sehr er gerade an unseren n e u z e i t l i c h e n Musikbestrebungen teilnahm, ersieht man am besten daraus, daß er mir einmal schreibt: „Sie wissen, daß ich in der Musik viel historisiere; aber meine ganze Liebe ist doch bei den Neueren und Neuesten." In der Tat: Es dürfte nicht allzuviele Musikgelehrte geben, die eine so umfassende Literaturkenntnis besitzen, wie sie Holzer besessen hat — von der ältesten und alten Musik angefangen, bis herauf zu unseren Modernen. Weniger freilich für Brahms und Richard Strauß, als für Bruckner und Wolf. In musikalischen Dingen steht eben häufig „Ansicht gegen Ansicht", und Gefühle und Anschauungen lassen sich nicht kommandieren. — Für die großen Orgelwerke Max Regers hatte er Worte höchster Bewunderung. So schrieb er mir vor einigen Jahren nach einem Münsterkonzert: „Für Ihr Eintreten für den Meister Max (Reger) aber danke ich Ihnen noch auf diesem Weg bestens. Sie haben mir etwas höchst Wertvolles geschenkt, das nicht mehr verlierbar ist." — Als Musikschriftsteller zeichnete sich Holzer durch klare, außerordentlich logische Darstellung seiner Gedanken aus. Wenn er aber Grund hatte, mit Ueberzeugung für Persönlichkeiten oder Kunstwerke einzutreten, so tat er dies mit dem ganzen Gewicht seiner Autorität. Derartige seltene Männer sollten überall da sich finden, wo Verständnislosigkeit und Uebelwollen einen Bund geschlossen haben, um mit geschäftigem Treiben die Bestrebungen wahren Künstlertums nach Möglichkeit zu vereiteln. — Am 3. März wurde die sterbliche Hülle des viel zu früh Entschlafenen, der ein Alter von kaum 54 Jahren erreicht hat, den Flammen übergeben. Einsam, wie er gelebt hat, wollte er auch seinen letzten Weg gehen: „In aller Stille" sollte die Einäscherung stattfinden. Ein Kreis ihm besonders Nahestehender ließ es sich jedoch nicht nehmen, dem hochverehrten Gelehrten, Musiker u. Freund, an dem wir unersetzlich viel verlieren, das Abschiedsgeleite zu geben. *Karl Beringer.*



LEOPOLD DEMUTH †.

— Kammersänger *Leopold Demuth* ist, wie schon berichtet, am 4. März gestorben. Durch seinen Tod hat die Wiener Hofoper einen sehr schweren Verlust erlitten. — Demuth, ein gebürtiger Brünner, stand erst im 50. Lebensjahr und gehörte der Wiener Hofoper seit dem Jahre 1898 an. Er war einer jener Künstler, die sich Gustav M a h l e r von Hamburg mitgebracht hatte. Sein wundervoll weicher, breit ausströmender Bariton, seine erlesene Gesangskunst sicherte ihm sofort die Gunst der Hörer und diese ist ihm durch all die Jahre seiner Wiener Wirksamkeit treu geblieben. Demuth hat wohl das gesamte Baritonrepertoire beherrscht. Er hat sämtliche Wagner-Rollen gesungen, darunter den Hans Sachs auch in Bayreuth. Seine eigentliche Stärke aber lag im rein Gesanglichen, in seiner wunderschön geschwungenen Kantilene, seinem edlen Portamento. Deshalb hat er seine größten Triumphe in französischen, namentlich aber italienischen Opern gefeiert, und hier wieder bei Verdi, dessen Partien er unvergleichlich schön sang: den Rigoletto, den Grafen Luna, den Jago und Falstaff, vor allen Dingen aber den René im Maskenball. Obgleich Demuth eigentlich ein Sänger älterer Schule war, d. h. einer, der mehr Wert auf die Schönheit des Tones als auf den dramatischen Gehalt der Partie legte, hat er sich jedoch gerade in den letzten Jahren erfolgreich um das Darstellerische bemüht. Gerade, kräftige und ehrliche Naturen lagen ihm, seiner eigenen Art entsprechend, am besten. Doch hat er schließlich auch eine gewisse Brutalität glaubhaft zu machen verstanden und sich überhaupt mit bewunderungswürdigem Fleiße abgerungen, was abzuringen war. Die Wiener Hofoper hat an ihm eine ihrer schönsten Stimmen und einen ihrer fleißigsten und unermüdlichsten Künstler verloren. *L. A.*

— In St. Petersburg ist der bekannte Harfenvirtuose *Albert Zabel* gestorben.

Verantwortlicher Redakteur: O s w a l d K ü h n in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 22. März, Ausgabe dieses Heftes am 7. April, des nächsten Heftes am 21. April.

Zweihändige Klavierstücke für die Jugend.

Z'lica, *Nous sommes pianistes*, II. Serie, 7 kleine Kinderstücke; *Breitkopf* & *Härtel*, *Leipzig*; 2 M. Wie das früher angezeigte rote Heft 1, findet auch dieses gelbe Heft 2 unsern Beifall. Es ist ein echtes Kinderbüchlein; köstlich primitive Bildlein zieren jedes Stücklein, passen ganz zu der einfachen und leichten, mit hübschen Titeln aus dem Natur- und Kinderleben versehenen Musik. An einigen Stellen ist für französische Babys sogar ein Text zum Mitsingen untergelegt, also das reinste „Gesamtkunstwerkchen“. Manche der niedlichen Kompositionen verlangen eine eigenartige Spielweise, z. B. „Es regnet“ wird mit den Zeigefingern beider Hände gespielt. Freilich finden sich wieder an einzelnen Stellen weitere Spannungen und Griffe; da müssen die kleinen Schüler eben mit „Springen“ sich helfen. Ein Vorzug ist, daß das Stakkato vorherrscht. Der Fingersatz sollte häufiger angegeben sein.

Gilis, *Souvenir d'enfance*, 6 ganz leichte Stücke, kompl. 2 Fr., einzeln à 75 Ct., und *Soirées intimes*, dto. (*Schott* oder *Junne*). Die Musik macht weder technisch noch geistig irgend welche Ansprüche, ist flüssig geschrieben, in die Ohren fallend, aber herzlich unbedeutend. Sie bewegt sich harmonisch nur zwischen Tonika und Dominante. Immerhin läßt sie sich auf der Unterstufe zur Unterhaltung und zum Vomblattspiel verwenden.

W. Kienzl: *„O schöne Jugendtage“*, 10 kleine Klaviergedichte in fortschreitender Schwierigkeit, in 3 Heften à 1 M. 50 Pf., mit Fingersatz versehen (l.—m.) Verlag: *Vieweg*. Die Stücke zeichnen sich durch Frische, Volkstümlichkeit gediegenen Satz und tieferen Gehalt aus. Sie dienen daher nicht bloß instruktiven Zwecken — jede Nummer enthält in der Anmerkung die Angabe des technischen Uebungszwecks — sie haben selbständigen musikalischen Wert und werden vorgerücktere Klavierspieler anziehen. Für diese eignen sie sich auch mehr, weil manche Spannungen und polyphone Stellen vorkommen. Die heitersten Stücke sind Heft 1, No. 1: „Aus Großmutters Brautzeit“, No. 4: „Flötender Hirtenknabe“ mit seinen Lohengrin-Klängen am Schluß; Heft II, No. 7: „Ferien“. No. 8, „Charfreitag“, im III. Heft drückt eine tiefere religiöse Stimmung aus. No. 2 „Es regnet“ und No. 9 verlangen schon recht gewandte Hände.

Enna, *„Skizzenbuch“*, 22 Klavierstücke für die Jugend in 3 Heften (l.—m.) à 2 M. *Breitkopf* & *Härtel*. Fortschreitend geordnet, aber ohne Fingersatz. Enna ist auch ein Opernkomponist (bekannt durch die „Hexe“), der seine Feder in den Dienst der Jugend stellen will. Seine musikalischen Gedanken sind unter sich noch verschiedener als die Kienzls, aber zum größeren Teil mehr geistreich als unmittelbar eingänglich; sie entbehren der volkstümlichen Ader, die wir bei der Literatur für die Jugend ungern vermissen. Das erste Heft ist dem Können und Verständnis der Jugend angepaßt, das d r i t t e ist das wertvollste und für geübtere Spieler bestimmt.

* * *

Adolf Ruthardt: *Wegweiser durch die Klavierliteratur*, 7. Aufl. (Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.) Ruthardts Wegweiser bedarf keiner Empfehlung mehr; er ist längst als der reichhaltigste und unparteiischste seinesgleichen in der gesamten Pädagogenwelt eingeführt. In der vorigen Auflage spukte noch J. C. Eschmanns, seines Begründers, in 44 Stufen geteilte fleißige Etüden-Rubrik, die fast gar nicht benutzt wurde, herum. Mit ihr fiel in der neuesten Auflage der letzte Rest Eschmannschen Inhalts. Gegenüber der 6. Auflage ist überall die ergänzende und bessernde Hand angelegt. Ein neues, prägnantes Kapitel gibt einen Ueberblick über die Literatur für die Linke. Neue knappe, aber treffende Charakteristiken zeichnen die Art von Steibelt, Keßler, Arnold Krug, Bendel, der Backer-Gröndahl, Cleve, Sibelius, Debussy, Ducas u. v. a. Den Abschnitten: Zweihändige instruktive und freie Klaviermusik wurde eine, den Zweck dieser Abteilungen präzisierende neue Einleitung vorangesetzt. Außerordentliche Bereicherung erfuhr der Abschnitt: Sammlungen alter Klaviermusik; höchstens, daß man hier noch vielleicht Breitkopf & Härtels Meisterwerke deutscher Tonkunst und Rob. Hermanns Alte Franzosen (Hofmeister) hinzuwünschte. Eine neue, sehr interessante Einleitung führt in die vierhändige Klaviermusik ein; neu ist auch die verdienstliche Zusammenstellung guter Melodramen mit Klavier. Das Kapitel über das Vomblattspiel verschönen ein paar praktische Winke Reineckes. Weitgehende Bereicherung erfuhr auch das Schlußkapitel: Empfehlenswerte Schriften über Musik, das ja von Anfang in richtiger Weise keineswegs nur auf solche über Klaviermusik beschränkt blieb. Vielleicht könnten hier noch einmal Ehrlichs Berühmte Klavierspieler, jedenfalls aber als vielleicht klassischer Novellenbeitrag Georg Münzers Wunibald Teinert (Senff) aufmarschieren. Im übrigen zeigt gerade dieses Kapitel des Verfassers Charakterkopf am scharfgeprägtesten: in seiner Kritik. Man ist erfrischt, in unserer Zeit der Lau- und Halbheiten einem Manne zu begegnen, der unbeirrt kräftig und nicht ohne den köstlichen, trockenen und schalkhaften Kernhumor des Alemannen ein scharfes Urteil gibt und seine Ueberzeugung verficht. Sieht man auch davon ab, daß, wie der Laie nur schwer erkennen wird, keine Seite ohne bessernde, feilende, mehrende Hand blieb: diese gerade eindeutige Art, seiner Führerpflicht durch die Klavierliteratur zu genügen, sichert ihm das V e r t r a u e n seiner Leser. Und darin sehe ich den großen und wachsenden Erfolg seiner mühevollen, aber segensreichen Arbeit. Dr. *W. N.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 13 bringt zunächst zwei Klavierstückchen „Fröhlicher Wanderer“ und „Im Reiche der Zwerge“ aus den Wanderskizzen für die Jugend von *Martin Frey* in Halle, der sich nicht zuletzt auf diesem Gebiete bereits einen guten Namen gemacht hat. Das zweite, stimmungsvolle Stück „Abendlied“ für Violine, Gesang und Klavier, ist von *Hans Schmidt*, Domkantor in Halle; beide Komponisten von der Saale hellem Strande sind unseren Lesern gute Bekannte und werden mit ihren melodiösen, wirksamen Beiträgen auch diesmal willkommen sein.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

An Viele, allzu Viele! Wir sind es nun überdrüssig, fortwährend mitzuteilen, daß wir Anfragen nur im Briefkasten beantworten, es sei denn, daß es sich um ganz besondere Fälle handle, die nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt sind. Alles andere wandert von nun ab in den Papierkorb!

Hans-Eger. Ein Oratorium Saul gibt es nicht von Bach, wohl aber von Händel.

A. A., Würzburg. Beide sind zu empfehlen. Weiter Richard Kügele: Harmonie- und Kompositionslehre nach der entwickelnden Methode. Breslau, Verlag von Franz Goerlich.

A. Schn. in München. Die Adresse von Luise Freiin v. Sell ist: Schwerin in Mecklenburg, Annastraße 7. Wenigstens war die Adresse seinerzeit so.

E. M. in H. Das wissen wir allerdings, denn es stand verschiedentlich darüber in der „N. M.-Ztg." zu lesen. Die Aufführungen in Bayreuth finden statt in der Zeit vom 25. Juli bis 19. August.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 19. März.)

Fr. Sp., Dr. „Hab Sonne im Herzen!" hat den nötigen rhythmischen Schwung; mit einer gewissen Unbekümmertheit ist der harmonische Teil hingeworfen. Schon vom 4. Takt an werden die Modulationen zu unruhig und würden in dieser Häufung völlig versagen.

Eichsfeld. Einfacher ließen sich diese 4 Volkslieder wohl kaum setzen. Das 4. Lied enthält einige ungute Stellen; der Akkord der 6. Stufe ist jedesmal schlecht eingeführt (siehe 5., 7. und 9. Takt). Da die Lieder ziemlich verbreitet sind, können Sie die Sätze an mustergültigen Fassungen ja leicht nachprüfen.

Al. in M. Im 4. Takt Ihres wirkungsvollen Chorsatzes muß der Alt auf das 2. Viertel von a nach f geführt werden, weil sonst unschöne Quintenparallelen mit dem Sopran entstehen. Sie zeigen, daß mit Hilfe der einfachsten diatonischen Verhältnisse sich immer noch etwas Originelles erfinden läßt, daß also die Diatonik noch nicht so verbraucht ist, wie viele meinen.

B. Erfurt. „'s blühn Rosen am Hage" wirkt anmutig. „Soviel die Welt" leidet unter einer harmonischen Einförmigkeit; eine Modulation in die Dominant-Tonart stünde dem Lied wohl an. Auch der Rhythmus ist zu gleichmäßig. Den 4 Schlußtakten fehlt die entsprechende Einführung.

Fr. M—des. Wir glauben, Sie früher schon genügend beraten zu haben. Einen wesentlichen Fortschritt bedeuten die zwei Lieder nicht. „Vor Sonnenaufgang" hat ein reizendes Begleitmotiv. Die durch die vielen textlichen Wiederholungen verursachte Weitschweifigkeit schadet dem Eindruck des Lieds. Der harmonisch verfehlte Rückgang von D dur über G dur nach A dur bei der Einführung des Schlußteils zeigt, daß Sie aus Büchern wohl noch etwas profitieren könnten. Die „Sehnsucht" hätte es nicht verdient, nochmals ausgegraben und aufgefrischt zu werden.

A. Karlsruhe. Der große Notensegen, den Sie uns zuschickten, zeugt von einem staunenswerten Fleiß und einer Strebsamkeit, die zu bewundern ist. Sie sind noch auf der Suche nach sich selbst, versperren sich aber den Weg durch ein allzugeschäftiges Wesen. Sie kommen nicht zur Besinnung und halten Ihr Talent, das sich naturgemäß entwickeln möchte, hintan. Sie wollen Lyriker und Dramatiker zugleich sein, sind es auch bis zu einem gewissen Grad, stecken aber so in den Fesseln des Hergebrachten, daß Sie noch nichts Neues zu sagen vermögen. In „Bitte" können Sie den Orgelspieler nicht verleugnen. Wir hoffen, daß Sie unser aufrichtiges Wort, das es wohl mit Ihnen und Ihrem schönen Talent meint, nicht mißverstehen.

C. Sch. in Nordhausen. Wie in jeder Nummer mitgeteilt, und wie außerdem noch oft besonders beantwortet, bedarf es zur Beurteilung von Kompositionen im Briefkasten keiner vorhergehenden Anfrage, nur des Abonnementsausweises.

H. Sch., S—an. Sie stehen noch mit den ersten Grundregeln der Harmonielehre auf dem Kriegsfuß. Mit solchen Proben, wie den eingesandten, werden Sie sich darum Ihren musikalischen Horizont nicht erweitern. Prüfen Sie klassische Stücke nach ihrer modulatorischen Wirkung. Weil es Ihnen an harmonischer Sicherheit fehlt, vergreifen Sie sich gar zu leicht in den Mitteln, wie z. B. bei der Stelle „O, wie wunderschön", wo Sie, von G dur herkommend, mit einem kühnen Salto über E dur sich direkt nach F dur hineinbegeben. Auch der „Schäfer" verträgt noch keine Kritik.

Neue Musikalien.

Gesangsmusik.

Sigfrid Karg-Elert, op. 66. No. 1. Völlige Hingabe. No. 2. Sphärenmusik. No. 3. Ich steh' an deiner Krippe hier. *Karl Simon, Berlin.* Preis je 1.20 M.

Paul Scheinpflug, op. 11. Zwei Balladen für mittlere Singstimme und Klavier. Verlag *D. Rahter, Leipzig.* Preis je 2.50 M.

Jul. Weismann, Drei Lieder aus Scherers Kinderbuch. Preis kompl. 2 M. *D. Rahter, Leipzig.*

Aug. Enna, Vier Lieder. Preis kompl. 2 M., einzeln 1 M. *D. Rahter, Leipzig.*

Alfred Besuch, Sechs Lieder. Preis kompl. 2 M. *D. Rahter.*

C. Faißt, Rosenmär. *Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.* Preis 1 M.

Leland A. Cossart, Fünf Konzertlieder. *Heinrichshofen.*

Fritz Danneel, op. 2 I u. III, op. 3. Lieder. *C. Becher, Breslau.* Preis je 2.50 M.

E. Lebegott, Juvenilia. Sechs Lieder. *Carisch & Jänichen, Mailand.*

Max Stange, Lasset die Kindlein zu mir kommen. *Vieweg, Großlichterfelde.* Preis 1.20 M.

W. Nolopp, Aus der Töne Heimat. Im Selbstverlag, Magdeburg. Preis 2 M.

Volkmar Andreae, Einstimmige Gesänge mit Klavierbegleitung. op. 15—16. *Hug & Cie., Leipzig.*

Gustav Kulenkampff, Die Vestalin. Ballade von Felix Dahn. op. 24. *Raabe & Plothow, Berlin.*

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

Musikstücke zum „Führer durch die Klavierliteratur."

William Byrd (1538[46]-1623),

Organist und Virginalspieler in der Kapelle der Königin Elisabeth um 1575.



Tregians Ground.

Andante grazioso. Bearbeitet von Otto Urbach.

PIANO.

p espr. *pp* *rit.* II. *p* *cresc.* *rit.* *pp* III. *rit.*

Aus dem „Fitzwilliam Virginal Book" 60. Stück. Die Bearbeitung erstreckt sich auf Phrasierung, Fingersatz, Tempo- und Vortragsbezeichnung und Übertragung der ursprünglichen Verzierungen in die uns geläufigen.

1) Der leichteren Lesbarkeit wegen im 2/2 Takt notiert. 2) Die Verzierungen, im Original, sind in Beziehung zur melodischen Linie bald als Mordent, bald als Pralltriller angegeben. 3) Im Original 4) Ergänzung der Herausgeber Fuller Maitland und Barkley Squire.



5) Die 5., 6. u. 8. Variation sind ausgelassen worden. 6) Um zu schnellem Tempo vorzubeugen, ist auf den ursprünglichen $\frac{3}{2}$ Takt zurückgegriffen worden. 7) Die Verzierungen gefährden den kräftigen Charakter dieser Variation und bleiben vielleicht besser weg.


X.
f brillante
Più mosso.
sempre f



8) Original 6/2 Takt.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Musikstücke zum „Führer durch die Klavierliteratur."

William Byrd (1538[46]-1623),

Organist und Virginalspieler in der Kapelle der Königin Elisabeth um 1575.



Tregians Ground.

Andante grazioso.

Bearbeitet von Otto Urbach.

PIANO.

p espr. — *pp* — *rit.* — II. — *p* — *cresc.* — *rit.* — *pp* — III. — *rit.*

Aus dem „Fitzwilliam Virginal Book." 60. Stück. Die Bearbeitung erstreckt sich auf Phrasierung, Fingersatz, Tempo-und Vortragsbezeichnung und Übertragung der ursprünglichen Verzierungen in die uns geläufigen.

1) Der leichteren Lesbarkeit wegen im 4/2 Takt notiert. 2) Die Verzierungen, im Original ♩̸, sind in Beziehung zur melodischen Linie bald als Mordent, bald als Pralltriller angegeben. 3) Im Original ♪ 4) Ergänzung der Herausgeber Fuller Maitland und Barkley Squire.



5) Die 5., 6. u. 8. Variation sind ausgelassen worden. 6) Um zu schnellem Tempo vorzubeugen, ist auf den ursprünglichen 3/2 Takt zurückgegriffen worden. 7) Die Verzierungen gefährden den kräftigen Charakter dieser Variation und bleiben vielleicht besser weg.


X.
f brillante
Più mosso.
sempre f



8) Original $\frac{6}{2}$ Takt.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

1910 Heft 14

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Inhalt:

Der Zarathustra als Musik.[1]

Von Dr. ERICH ECKERTZ.

JEDER, der einmal in Nietzsches „Zarathustra", dem tiefsten deutschen Werke seit Goethes „Faust", gelesen hat, wird in erster Linie die musikalische Gewalt dieser Dichtung empfunden haben. Es soll hier, zum erstenmal, der Versuch unternommen werden, den „Zarathustra", in Anlehnung an Nietzsches eigene Ansicht als Musik zu deuten, ihn bis ins Einzelne in Klänge und Rhythmen aufzulösen.

* * *

Schon der Student Nietzsche schreibt an Freund Gersdorff: „Vor allem müssen einige muntere Geister in meinem Stile entfesselt werden, ich muß darauf wie auf einer Klaviatur spielen lernen, freie Phantasien, so frei wie möglich, aber doch immer logisch und schön." Den ersten Höhepunkt der Sprache als einer Phantasie auf dem Klavier erreicht dann die Geburt der Tragödie; die kühleren Aphorismen lassen nur zuweilen „die metaphysische Saite erklingen"; die letzten Schriften erstreben mit ihrem prestissimo und ihren scharfen staccati noch einmal eine neue Wirkung. Aber alles verstummt neben den Klängen des „Zarathustra". — „Gespensterhauch und -huschen gilt mir all ihr Harfenklingklang", ruft Zarathustra — „was wußten sie bisher von der Inbrunst der Töne!" „Wie lieblich ist es", sagt er an einer anderen Stelle, „daß Worte und Töne da sind: sind nicht Worte und Töne Regenbögen und Scheinbrücken zwischen Ewiggeschiedenen? Sind nicht den Dingen Namen und Töne geschenkt, daß der Mensch sich an den Dingen erquicke? Es ist eine schöne Narretei, das Sprechen; damit tanzt der Mensch über alle Dinge." Mit dem Tanze, als dem Inbegriff von Zeitmaß und Rhythmus, und mit dem Tone drückt hier Zarathustra die Grundzüge seiner Musik aus. Aber wer vermöchte sie danach reinlich zu scheiden? Wer könnte überhaupt den Klang und die Bewegung dieser Sprache darstellen, ohne sie in ihrer Gesamtheit zum Vortrag zu bringen? Eine Auswahl des Charakteristischen muß hier zur Veranschaulichung des Ganzen genügen. In dem Tanzliede des dritten Teiles hat Zarathustra seinen Teufel, den Geist der Schwere am vollkommensten überwunden: „In dein Auge schaute ich jüngst, o Leben: Gold sah ich in deinem Nachtauge blinken. Nach meinem Fuße, dem tanzwütigen, warfst du einen Blick, einen lachenden, fragenden, schmelzenden Schaukelblick." — Hiermit hat Nietzsche die Tanzbewegung gefunden: in einem sicheren accelerando steigert er sie zum presto; und den leichten und schnellen Rhythmen gesellen sich wie von ungefähr kleine billige Reime: „Meine Fersen bäumten sich, meine Zehen horchten, dich zu verstehen: trägt doch der Tänzer sein Ohr — in seinen Zehen! Zu dir hin sprang ich: da flohst du zurück vor meinem Sprunge; und gegen mich züngelte deines fliegenden Haars Zunge." — Und nun werden immer mehr Worte in den Takt gepreßt, so daß man bei der Windeseile des Tempos nur ein gehäuftes Durcheinander vernimmt: „Wer haßte dich nicht, dich große Binderin, Umwinderin, Versucherin, Sucherin, Finderin! Wer liebte dich nicht, dich unschuldige, ungeduldige, windseilige, kindsäugige Sünderin! Wohin ziehst du mich jetzt, du Ausbund und Unband? Und jetzt fliehst du mich wieder, du süßer Wildfang und Undank! Ich tanze dir nach, ich folge dir auch auf geringer Spur. Wo bist du? Gib mir die Hand! Oder einen Finger nur!" Dieser Tanz tobt sich über den Sinn der Dinge hinweg bis zur Erschlaffung aus: „Du bist so arg müde? Ich trage dich hin, laß nur die Arme sinken! Und hast du Durst — ich hätte wohl Etwas, aber dein Mund will es nicht trinken! O diese verfluchte flinke gelenke Schlange und Schlupfhexe! Wo bist du hin? Aber im Gesicht fühle ich von deiner Hand zwei Tupfen und rote Klexe!" Während dieses schwindelerregende Drehen in der Phantastik des Klanges etwa an die Kreisleriana erinnert, in dem leichten prestissimo aber der südlichen Musik ähnlich scheint, erweckt ein andermal die im abgemessenen allegro vorbeiziehende Schar geprägter Sprüche den Eindruck klassischer Stärke: „In der Bosheit begegnet sich der Uebermütige mit dem Schwächlinge. Aber sie mißverstehen einander. Ich kenne euch. Ihr dürft nur Feinde haben, die zu hassen sind, aber nicht Feinde zum Verachten. Ihr müßt stolz auf euren Feind sein: dann sind die Erfolge eures Feindes auch eure Erfolge. Auflehnung — das ist die Vornehmheit am Sklaven. Eure Vornehmheit sei Gehorsam. Euer Befehlen selber sei ein Gehorchen!"

Das presto der Sprache, welches er den Deutschen außer Lessing abspricht, hat Nietzsche in der Tat gemeistert. Es ist ein Grundunterschied zwischen seiner Sprache und der Musik Wagners. Das langsame Reden ist nicht Zarathustras Sache: „Zu langsam läuft mir alles Reden: — in deinen Wagen springe ich, Sturm! Und auch dich will ich noch peitschen mit deiner Bosheit! Wie ein Schrei und ein Jauchzen will ich über weite Meere hinfahren. Und wenn ich auf mein wildestes Pferd steigen will, so

[1] Wir entnehmen diesen interessanten Artikel den Aushängebogen eines an alle Musikfreunde gerichteten Buches: „Nietzsche als Künstler", das in diesen Tagen bei *C. H. Beck, München*, erscheint. Red.

hilft mir mein Speer immer am besten hinauf. Der Speer, den ich gegen meine Feinde schleudere! Wie danke ich meinen Feinden, daß ich endlich ihn schleudern darf! Zu groß war die Spannung meiner Wolke: zwischen Gelächtern der Blitze will ich Hagelschauer in die Tiefe werfen!" Hier gibt Zarathustra schon im Rhythmus und Tempo der Worte zu verstehen, wie er in den Wagen des Sturmes springt und sein wildestes Pferd besteigt. Wie Nietzsche sich später darüber freut, daß in der „Götzendämmerung" ein „allegro feroce" an Stelle der „zögernden Vorwärtsbewegung" des „Jenseits" getreten ist, so will Zarathustra mit schnellen und hitzigen Sprüngen seiner „zögernden Trübsal" sich entäußern: „Vorbei die zögernde Trübsal meines Frühlings! Vorbei die Bosheit meiner Schneeflocken im Juni! Sommer wurde ich ganz und Sommermittag! Ein Sommer im Höchsten mit kalten Quellen und seliger Stille: o kommt, meine Freunde, daß die Stille noch seliger werde! Denn dies ist unsre Höhe und unsre Heimat: zu hoch und steil wohnen wir hier allen Unreinen und ihrem Durste." Man empfindet: Nietzsche hatte das Ohr dafür, „was eine Silbe, was ein Wort wiegt, inwiefern ein Satz schlägt, springt, läuft, ausläuft". Zarathustras Gedanken laufen mit behender Sicherheit, wenn sie irgend erregt werden, in die weiteste Ferne: „Da, plötzlich, hörte ich einen Hund nahe heulen. Hörte ich jemals einen Hund so heulen? Mein Gedanke lief zurück. Ja! Als ich Kind war, in fernster Kindheit: — da hörte ich einen Hund so heulen. Und sah ihn auch, gesträubt, den Kopf nach oben, zitternd, in stillster Mitternacht, wo auch Hunde an Gespenster glauben: — also daß ich mich erbarmte." Und nun ein plötzliches ritenuto, das in einer nachdenklichen Fermate endet: „Eben nämlich ging der volle Mond, totschweigsam, über das Haus, oben stand er still, eine runde Glut, — still auf flachem Dache, gleich als auf fremdem Eigentum."

Die Wirkung des Zeitmaßes wird, besonders bei verstärkenden Wiederholungen, beim Refrain und bei der symmetrischen Variation, durch einen kraftvollen Rhythmus unterstützt: „*Allein* bin ich *wieder* und will es sein, *allein* mit *reinem* Himmel und *freiem* Meere; und *wieder* ist Nachmittag um mich." Hier ist mit den einfachsten Mitteln ein solo, dem Einsamen entsprechend, wiederholt und variiert. Prunkvoller nimmt sich die symmetrische Verstärkung in der Spruchfolge aus: „Nur als Abbild der *höchsten* Tugend kam *Gold* zum *höchsten* Werte. *Goldgleich* leuchtet der Blick dem Schenkenden. *Goldesglanz* schließet Friede zwischen Mond und Sonne." Dem wiederholten Herausstellen eines Ausrufes gesellt sich ganz ungezwungen und doch wohlüberlegt ein Herausstellen der charakteristischen Eigenschaften: „*Wahrlich*, ein neues Gutes und Böses ist eure Tugend! *Wahrlich*, ein neues tiefes Rauschen und eines neuen Quelles Stimme! *Macht* ist sie, diese neue Tugend; ein *herrschender Gedanke* ist sie, und um ihn eine *kluge Seele*: eine *goldene Sonne*, und um sie die *Schlange der Erkenntnis*." Ebenso fühlbar und wirksam lösen sich Bündel von Symmetrien untereinander ab in der Spruchfolge: „*Mut* nämlich ist der beste Totschläger, — *Mut*, welcher *angreift:* denn in jedem *Angriffe* ist *klingendes Spiel*. Der Mensch aber ist das *mutigste Tier;* damit überwand er *jedes Tier*. Mit *klingendem Spiele* überwand er noch *jeden Schmerz; Menschenschmerz* aber ist der *tiefste Schmerz*. Der *Mut* schlägt auch den Schwindel tot an *Abgründen:* und wo stünde der Mensch nicht an *Abgründen*! Ist *Sehen* nicht selber — *Abgründe sehen?*" Dieser Reigentanz der Sätze ist selbst nichts anderes als ein klingendes Spiel. Er veranschaulicht, was Nietzsche beim Uebersenden des Zarathustra an Erwin Rohde schreibt: „Mein Stil ist ein Tanz; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Ueberspringen und Verspotten dieser Symmetrien." Gemäß jenen programmatischen Forderungen Nietzsches, „daß man über die rhythmisch entscheidenden Silben nicht im Zweifel sein dürfe, daß man die Brechung der allzu strengen Symmetrie als gewollt und als Reiz fühle", spricht der Zwerg zu Zarathustra wohlgewählt und höchst wirksam „Silb' um Silbe": „O Zarathustra, raunte er höhnisch Silb' um Silbe, du *Stein der Weisheit*! *Du warfst dich hoch*, aber jeder *geworfene Stein* muß — *fallen*! O Zarathustra, *du Stein der Weisheit*, du Schleuderstein, du Sternzertrümmerer! *Dich selber warfst du so hoch*, — aber jeder *geworfene Stein* muß *fallen*! Verurteilt zu dir selber und zur eigenen Steinigung: o Zarathustra, weit *warfst du ja den Stein*, — aber auf *dich* wird er *zurückfallen*!"

Oft schwellen die Symmetrien an in einem sicheren crescendo oder in einem behutsam tastenden Aufstieg, der mit einem vorhaltenden ritenuto ansetzt, dann in allmählicher Steigerung der Stärke sich hebt und mit einem tempo rubato zum Gipfel eilt. Eine wahrhaft majestätische Periode in einem großen Zuge voll verwickelter Spannung und Steigerung spricht aus den Strophen des „Ja- und Amenliedes": „Wenn ich ein Wahrsager bin und voll jenes wahrsagerischen Geistes, der auf hohem Joche zwischen zwei Meeren wandelt, — zwischen Vergangenem und Zukünftigem als schwere Wolke wandelt, — schwülen Niederungen Feind und allem, was müde ist und nicht sterben noch leben kann: zum Blitze bereit im dunklen Busen und zum erlösenden Lichtstrahle, schwanger von Blitzen, die Ja! sagen, Ja! lachen, zu wahrsagerischen Blitzstrahlen: . . . o wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe, — dem Ring der Wiederkunft! Nie noch fand ich das Weib, von dem ich Kinder mochte, es sei denn dieses Weib, das ich liebe: denn ich liebe dich, o Ewigkeit!" An die mächtigen Paraphrasen des „Ja- und Amenliedes" dachte Nietzsche hauptsächlich, wenn er im Ecce homo stolz behauptet: „Die Kunst des großen Rhythmus, der große Stil der Periodik zum Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimer, von übermenschlicher Leidenschaft ist erst von mir entdeckt." Ein im crescendo und diminuendo abwechselnder und gleichwohl zur Höhe strebender Symmetrienzug offenbart sich in dem höchst packenden „Gesicht des Einsamsten": Düster ging ich jüngst durch leichenfarbene Dämmerung, — düster und hart mit gepreßten Lippen. Nicht nur eine Sonne war mir untergegangen. Ein Pfad, der trotzig durch Geröll stieg, ein boshafter, einsamer, dem nicht Kraut, nicht Strauch mehr zusprach: ein Bergpfad knirschte unter dem Trotz meines Fußes. Stumm über höhnischem Geklirr von Kieseln schreitend, den Stein zertretend, der ihn gleiten ließ: also zwang mein Fuß sich aufwärts." Dieses „Aufwärts" gelingt oft, den vertonten Aufschwüngen Schumanns ähnlich, im kurzen Zuge weniger Takte: „So mußt du schon über dich selber steigen, — hinan, hinauf, bis du auch deine Sterne noch unter dir hast! Ja! hinab auf mich selber sehn und noch auf meine Sterne: Das erst hieße mir mein Gipfel, das bliebe mir noch zurück als mein letzter Gipfel!" Nicht weniger wuchtig wirkt das erweiternde crescendo in den Worten: „Vor meinem höchsten Berge stehe ich und vor meiner letzten Wanderung; darum muß ich erst tiefer hinab, als ich jemals stieg: — tiefer hinab in den Schmerz als ich jemals stieg, bis hinein in seine schwärzeste Flut! So will es mein Schicksal: Wohlan! Ich bin bereit." Eine Introduktion, welche kurz auf- und abschwillt, läßt den Dithyrambus „Vor Sonnenaufgang" vorweg aufleuchten: „O Himmel über mir, du Reiner! Tiefer! Du Lichtabgrund! Dich schauend schaudere ich vor göttlichen Begierden." Wie eine Coda dagegen zerfließt im decrescendo der Tumult des „Wanderers": „Also sprach Zarathustra und lachte dabei zum anderen Male: da aber gedachte er seiner verlassenen Freunde —, und wie als ob er sich mit seinen Gedanken an ihnen vergangen habe, zürnte er sich ob seiner Gedanken. Und alsbald geschah es, daß der Lachende weinte: — vor Zorn und Sehnsucht weinte Zarathustra bitterlich." Ein fast symmetrisches Aufschwellen in stürmische Höhen und Absinken in die Stille der Niederung vernehmen wir aus dem weitphrasierten Klagegesang des Zauberers:

Wer wärmt mich, wer liebt mich noch?
Gebt heiße Hände!
Gebt Herzens-Kohlenbecken!
Hingestreckt, schaudernd,
Halbtotem gleich, dem man die Füße wärmt —
Geschüttelt, ach! von unbekannten Fiebern,
Zitternd vor spitzen eisigen Frost-Pfeilen,
Von dir gejagt, Gedanke!
Unnennbarer! Verhüllter! Entsetzlicher!
Du Jäger hinter Wolken!
Darniedergeblitzt von dir,
Du höhnisch Auge, das mich aus Dunklem anblickt —
Biege mich, winde mich, gequält [so liege ich,
Von allen ewigen Martern,
Getroffen
Von dir, grausamster Jäger,
Du unbekannter — Gott!

Im Schwunge all dieser Sprüche und Dithyramben reizt neben der Bewegung auch der Klang. Er ist von ihr nicht zu trennen, wie auch neben der Wirkung der Musik immer die Bildlichkeit das innere Auge in Spannung hält und die freie Bosheit das geistige Behagen nährt. Aber der Klang der Selbst- und Mitlaute ist doch oft so stark herausgearbeitet, daß man auch seine Haupterscheinungsformen aus dem Gesamtwesen dieser Musik absondern kann. „Das Spiel der Symmetrien", sagt Nietzsche selbst an jener Stelle, „geht bis in die Wahl der Vokale". Aber Nietzsche gibt uns kein bloßes Assonanzenspiel in der Art der Romantiker ebensowenig wie er eine beängstigende Gewaltherrschaft des Stabreimes nach dem Muster der Wagnerschen Dichtungen gestattet. Er läßt vielmehr ein wohlkomponiertes und die Kunstmittel verbergendes Wechselspiel von Gleichklang und Stabreim ertönen, das freilich oft Inhalt und Sinn zum Schweigen bringt und in seinen übermütigsten Wendungen „Wirbel und Schwindel" erregt. Gleich die erste Rede Zarathustras bringt die klangvollen Sprüche: „Was ist der Affe für den Menschen? Ein Gel*ä*chter oder eine *schmer*zliche *Scham*. Und eben das soll der Mensch für den Uebermenschen sein: ein Gel*ä*chter oder eine *schmer*zliche *Scham*" — oder, mit der Mischung zweier dunkler Vokale und zweier starker Lippenanlaute: „Was liegt an meinem Glücke! Es ist A*rmut* und Sch*mutz* und ein er*bärm*liches *Be*hagen". Noch reicher klingt der Spruch: „Dies nämlich ist das Schwerste: aus *Lie*be die offene Hand sch*lie*ßen und als *Sch*enkender die *Sch*am bewahren." „Rache *si*tzt in deiner *S*eele", redet Zarathustra die Tarantel an: „wohin du beißest, da *wä*chst *schwarz*er *Schor*f; mit *Rache macht* dein Gift die *S*ee*l*e dr*eh*end." Ueberladen, aber wohlüberlegt ist der Klang der Worte: „*La*chen *fla*ttert aus ihm wie ein buntes Gewölke; abgünstig ist er deinem *G*urgeln und Sp*ei*en und Grimmen der Eingew*ei*de." Hier sucht Nietzsche seine Forderung ins Praktische umzusetzen, „daß man den Sinn der Folge der Vokale und Diphthonge rät, und wie zart und reich sie in ihrem Hintereinander sich färben und umfärben können." Dieses Hintereinander der Vokale und Diphthonge freilich ist oft mehr zart und reich, als daß es einen Sinn der Folge erraten ließe: „Da riß ein brausender Wind seine Flügel auseinander: „*pfei*fend, *schr*illend und *schnei*dend *war*f er mir einen sch*warz*en *Sarg* zu: Und im Brausen und Pfeifen und Schrillen zerb*ar*st der *Sarg* und spie tausend*fäl*tiges Gel*ä*chter aus" — oder: „Meine Höhle ist groß und *tief* und hat *vie*le *W*inkel; da findet der Versteckteste sein Versteck. Und dicht bei ihr sind hundert *Schlü*pfe und *Schli*che für k*rie*chendes, flatterndes und spr*ing*endes Get*ier*". Mehr „Harfenklingklang" als „Inbrunst der Töne" klingt aus dem freilich parodierenden Schwermutsliede des „alten Zauberers": . . . „Daß du in *U*rwäldern *un*ter *bunt*gefleckten Raubtieren *sünd*lich-ge*sund* und *bunt* und schön liefest, mit *lü*sternen *Le*fzen, selig-*hö*hnisch, selig-*hö*llisch, selig blutg*ie*rig, raubend, schleichend, *lu*gend *lie*fest . . ."

Aber die bloße Klangspielerei mit dem Worte verwendet Zarathustra nicht nur in der parodischen Nachahmung, sondern auch in der eigenen Sprache. „Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz hinaus; der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite" — sagt Nietzsche von der Sprache Wagners; er hätte es auch auf die des Zarathustra anwenden können. „Der *Strich* bannt die Henne; der *Streich*, den er führte, bannt seine arme Vernunft — den Wahnsinn n a c h der Tat heiße ich dies." Auch sonst begibt sich das Wort aus dem S i n n e hinaus, um sich dem K l a n g e eines anderen zu paaren: „Mit Donnern und himmlischen Feuerwerken muß man zu *schlaffen* und *schlafenden* Sinnen reden" — oder: „Lieber als alles sehe ich euch, meine Freunde, den goldenen Ball werfen! Und so *verziehe* ich noch ein wenig auf Erden: *verzeiht* es mir!" Gänzlich dem Klange geopfert erscheinen dithyrambische Ausrufe des vierten Teiles: „Wie? Ward die Welt nicht eben vollkommen? *Rund* und *reif?* O des goldenen *runden Reifs* — wohin fliegt er wohl?" oder: „Ihr seid erschreckt: wird euren Herzen schwindlig? *Klafft* euch hier der Abgrund? *Kläfft* euch hier der Höllenhund?" Auf diesen Sinnverlust unter der Gewalt des Klanges scheint kein Wort anwendbarer als ein von Nietzsche selbst für die Musik Wagners geprägtes: „Die Farbe des Klanges entscheidet hier; w a s erklingt, ist beinahe gleichgültig. Raffinieren wir in d i e s e m Punkte! Wozu uns sonst verschwenden? Seien wir im Klange charakteristisch bis zur Narrheit!" Aber dies ist nicht die Regel. Zarathustras Gleichklänge haben oft einen sehr tiefen Sinn: „Ein *Sieg* soll meiner Vollendung *Siegel* sein" — sagt er im Gleichwert von Klang und Gehalt; oder in Uebereinstimmung mit seinen kühnsten „Umwertungen": „Der Mensch muß *besser* und *böser* werden" — so lehre ich. Das *Böseste* ist nötig zu des Uebermenschen *Bestem*."

Vor allem zeigen die zahlreichen Neubildungen Zarathustras neben der Kunst der Anstimmung an bestehende Worte einen tiefen gedanklichen Gehalt. Nietzsche hat zwar nicht „das Sprachvermögen der Musik", wie er es bei Wagner rühmt, aber das musikalische Sprachvermögen um ein Bedeutendes vermehrt. Zarathustra setzt der Nächstenliebe die „Fernstenliebe" entgegen. Er sagt, indem er ebenso wohlklingend ein neues Wort wie wohlüberlegt einen neuen Gedanken prägt: „Wer aber Erstling sein will, sehe zu, daß er nicht auch Letztling werde. Wo die Laster eurer Väter sind, darin sollt ihr nicht Heilige bedeuten wollen!" Er überrascht ganz ähnlich mit einem neugebildeten gedankenvollen Klang, wenn er predigt: „‚Es gibt sich' — das ist auch eine Lehre der Ergebung. Aber ich sage euch, ihr Behaglichen: es n i m m t s i c h und wird immer mehr noch von euch nehmen." Er fügt zusammen: Freuden- und Leidenschaften, Einsame und Zweisame, Wohl- und Wehetäter, Dichter-Gleichnis und Dichter-Erschleichnis, Narren-Zierat und Narren-Schmierat; er vereinigt die Könige mit den Krämern in einer kräftig klingenden Neuverknüpfung, für die ihm die Sozialdemokratie manchen Aristokratismus verzeihen würde: „Die gehen mir wider den Geschmack: alle die Zöllner und Krämer und Könige und andere Länder- und Ladenhüter." Aber er liebt es auch bei den musikalischen Neubildungen, den Ton überwiegen zu lassen und mit dem Wohlklang das Wesen der Dinge zu übertönen; er paart: stotzig und stolz, Neidbolde und Leidholde, neugierig und altgierig, beleu- und belügenmundet, Lecker- und Schmeckerlinge, Zucht- und Fluchthaus; besonders ausgewählt und klingend: Distel- und Tiftelköpfe, Schwarzsichtige und Schwärsüchtige. Unter derartigen Neuprägungen kann man sich nichts Rechtes vorstellen. Sie sind, gleichfalls mit einem Neuwort Zarathustras ausgedrückt, mehr Hörspiel als Schauspiel.

Die Mittel des Anklanges, des Tonspieles und der musikalischen Neubildung faßt Zarathustra zusammen zu einer Vollgriffigkeit und Akkordfülle ohnegleichen. Den Gang der Rede zu Zweiklängen zu verdoppeln ist ihm ein Kleines: „Aber dies bedeutet euch Wille zur Wahrheit, daß alles verwandelt werde in Menschen-Denkbares, Menschen-Sichtbares, Menschen-Fühlbares." Er zieht neue Register zu einer vielstimmigen oder phantastischen Fuge: „Es

kam allem lichtscheuen Volke die Stunde für Jagd und Umzug, nicht zwar für eine wilde Jagd, sondern für eine zahme lahme schnüffelnde Leisetreter- und Leisebeter-Jagd," — und nun wird dem vollklingenden Zuge noch eine letzte Stimme angefügt: — „Für eine Jagd auf seelenvolle Duckmäuser: alle Herzens-Mausefallen sind jetzt wieder aufgestellt! Und wo ich einen Vorhang aufhebe, da kommt ein Nachtfalterchen herausgestürzt" — so läuft es mit verblüffender Ablenkung im einstimmigen piano aus. Wie ein Orchester des dies irae braust eine mächtige Rede dahin, welche sich auf den drei Grundnoten „Wollust, Herrschsucht, Selbstsucht" aufbaut; sie kann hier nur kurz angedeutet werden: „Wollust: allen bußhemdigen Leib-Verächtern ihr Stachel und Pfahl, und als ‚Welt' verflucht bei allen Hinterweltlern: denn sie höhnt und narrt alle Wirr- und Irr-Lehrer. Wollust: dem Gesindel das langsame Feuer, auf dem es verbrannt wird; allem wurmichten Holze, allen stinkenden Lumpen der bereite Brunst- und Brodel-Ofen. Wollust: für die freien Herzen unschuldig und frei, das Garten-Glück der Erde, aller Zukunft Dankes-Ueberschwang an das Jetzt. . . ." Und nun setzt in den betäubenden Vielklang und die stürzende Hast der Sprachinstrumente ein neuer durchgehaltener Trompetenstoß ein: „Herrschsucht: die Glüh-Geißel der härtesten Herzensharten; die grausame Marter, die sich den Grausamsten selber aufspart; die düstere Flamme lebendiger Scheiterhaufen. Herrschsucht: die boshafte Bremse, die den eitelsten Völkern aufgesetzt wird; die Verhöhnerin aller ungewissen Tugend; die auf jedem Rosse und jedem Stolze reitet. Herrschsucht: das Erdbeben, das alles Morsche und Höhlichte bricht und aufbricht; die rollende grollende strafende Zerbrecherei übertünchter Gräber; das blitzende Fragezeichen neben vorzeitigen Antworten . . ." Derartige Höhepunkte der Rede mochte Nietzsche im Auge haben, wenn er seinem Erwin Rohde zuruft: „Sieh zu, alter Herzens-Kamerad, ob Kraft, Geschmeidigkeit und Wohllaut je schon in unserer Sprache so beieinander gewesen sind!"

Die Geschmeidigkeit insbesondere liegt in den Abschweifungen der Sprache, in dem behenden Passagenwerk, in der durchdachten Ornamentik. Sie ist schon überall erklungen; sie bekundet sich hauptsächlich in den spielenden Beiwörtern: „Umsonst käme einer auf diese Höhe, der den letzten frohen Menschen hier suchte: Höhlen fände er wohl und Hinterhöhlen, Verstecke für Versteckte, aber nicht Glücksschachte und Schatzkammern und neue Glücks-Goldadern." Mit einer klingenden Arabeske wird der Honig geziert: „Aber sorgt, daß dort Honig mir zur Hand sei, gelber, weißer, guter, eisfrischer Waben-Goldhonig." Und den Mut, als den Ton für das Wesen Zarathustras, schmückt der Dichter mit folgenden Begleitklängen: „Dieser Mut, endlich fein geworden, geistlich, geistig, dieser Menschen-Mut mit Adler-Flügeln und Schlangen-Klugheit: der, dünkt mich, heißt heute — Zarathustra." Wenn Nietzsche einmal an Peter Gast schreibt: „Es gibt so viele Geheimnisse der Satz-Kadenzen," so lagen ihm solche Abschweifungen des Tones im Ohre. „Und wie reich er sein Leitmotiv variiert! Welche seltenen, welche tiefsinnigen Ausweichungen" — so charakterisiert Nietzsche gleichzeitig mit der Musik Wagners, ohne es zu wollen, die Sprache Zarathustras.

Diese Ausweichungen verklingen oft im allmählichen rallentando, so im Nachtliede, welches mit einer wahrhaften „Inbrunst der Töne" begabt ist: „Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen. Nacht ist es: nun erwachen alle Lieder der Liebenden. Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden. — Also sang Zarathustra" — oder sie sinken zum völligen pianissimo ab, dessen letzte Regung und völliges Verstummen durchaus zum Bewußtsein kommt: „Hinweg mit dir, du selige Stunde! Lieber nimm Herberge dort — bei meinen Kindern! Eile! und segne sie vor Abend noch mit meinem Glücke! Da naht schon der Abend: die Sonne sinkt. Dahin — mein Glück —" — noch zarter und durchgebildeter in dem Abklang: „Sieh doch — still! Der alte Mittag schläft, er bewegt den Mund: trinkt er nicht eben einen Tropfen Glücks — einen alten, braunen Tropfen goldenen Glücks, goldenen Weins? Es huscht über ihn hin, sein Glück lacht. So — lacht ein Gott. Still! —". Von diesem delicatissimo bis zum fortissimo agitato hat Zarathustra die Stärkegrade des Sprachklanges erweitert und gemeistert. Am mächtigsten erdröhnen die senza tempo sich entladenden Ausbrüche des Narren vor der Stadt, der freilich zum Schluß von Zarathustra angefahren wird: „Höre endlich auf! mich ekelt lange schon deiner Rede und deiner Art!" Seine Rede lärmt also: „Speie auf diese Stadt der Krämer und kehre um! Hier fließt alles Blut faulicht und lauicht und schaumicht durch alle Adern: speie auf die große Stadt, welche der große Abraum ist, wo aller Abschaum zusammenschäumt! Speie auf die Stadt der eingedrückten Seelen und schmalen Brüste, der spitzen Augen, der klebrigen Finger — auf die Stadt der Aufdringlinge, der Unverschämten, der Schreib- und Schreihälse, der überheizten Ehrgeizigen: — wo alles Anbrüchige, Anrüchige, Lüsterne, Düstere, Uebermürbe, Geschwürige, Verschwörerische zusammenschwärt: — speie auf die große Stadt und kehre um! —" Der „vielfachsten Kunst des Stiles überhaupt" konnte sich Nietzsche mit einem gewissen Rechte rühmen. Aber er hat diese vielfältige Kunst nicht nur in den parodischen Reden des Narren und des Zauberers, sondern auch in den eigenen zuweilen wahllos und maßlos angewendet. Zwar durfte er im Ecce homo „von neuen, von unerhörten, von wirklich erst dazu geschaffenen Kunstmitteln" des Zarathustra sprechen; er sagt, daß er sie „zu verschwenden gehabt habe," aber man könnte richtiger, mit einer kleinen Abweichung, behaupten, daß er sie verschwendet habe.

* * *

Vor allem ist die Musik des Zarathustra in der Dichtung als Ganzem zu suchen, wenn sie naturgemäß auch nur im einzelnen zu Gehör gebracht werden konnte. Erst der „weitgespannte Rhythmus", wie Nietzsche ihn nennt, und der Reichtum und die Gewalt des Klanges gelangen durch den Schwarm der Gestalten und das Dunkel der Gedanken hindurch zu einem siegreichen Werte. „Ich finde als Vorzeichen zum Zarathustra", sagt Nietzsche, indem er seiner südlichen Wandlung gedenkt, „eine plötzliche und im Tiefsten entscheidende Veränderung meines Geschmackes, vor allem in der Musik. Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen; — sicherlich war, eine Wiedergeburt in der Kunst zu hören, eine Vorausbedingung dazu." Demgemäß fordert er: „Man muß vor allem den Ton, der aus Zarathustras Munde kommt, diesen halkyonischen Ton richtig hören, um dem Sinn seiner Weisheit nicht erbarmungswürdig Unrecht zu tun." Aber er zweifelt mit Recht, wenn auch zu ausschließlich, daran, „daß jemand heute imstande ist, Zarathustras Gesamtton klingen zu hören." Man wird es, nach dem Anhören der verschiedenartigsten Taktgruppen, begründet und veranschaulicht finden, daß Nietzsche den Zarathustra „unter die Rubrik der Symphonien" rechnet.

Führer durch die Klavierliteratur.

Von OTTO URBACH (Dresden).

I. Die Anfänge der Klaviermusik bis zur Klaviersuite.

C. England.

DAS freie England, zu dem unsere klassischen Schriftsteller und Philosophen mit so viel Bewunderung hinübersahen und dessen hohe Kultur auf so gesunder Grundlage erwachsen ist, daß wir uns ehrlicherweise dieser Bewunderung nur anschließen können, hat bei den glänzen-

den Vorzügen seiner Literatur und seiner bildenden Kunst an dem gewaltigen Ringen der Tonkunst in den letzten zwei Jahrhunderten fast gar nicht teilgenommen. Was den Engländer befähigte, sein Banner fast über die ganze Erde wehen zu lassen, sein Wirklichkeitssinn, seine nüchtern praktische Tatkraft, hat ihn davor bewahrt, um metaphysischer Ideen willen sein Land und seine Kultur in eine Wüste zu verwandeln; es hat ihn aber auch zur musikalischen Unfruchtbarkeit verurteilt.

Und doch gab es eine Zeit, da England der Tonkunst neue Wege wies, wo zahlreiche hervorragende Komponisten der Ausdruck einer hohen Blüte der Musikpflege waren. Es ist das Zeitalter, in dem auch Deutschland einen Gipfelpunkt seiner Kultur erlebte, in dem Italien sein Herrlichstes schuf, es ist das Zeitalter der Renaissance, der Reformation.

Von dem äußeren Bilde jener denkwürdigen Zeit können wir uns am ehesten eine Vorstellung machen, wenn wir die ehrwürdige Universitätsstadt Oxford mit ihren zahlreichen malerischen Colleges aufsuchen, oder wenn wir aufs Land gehen, wo uns die liebenswerten Eigenschaften des Engländers, seine innige Liebe zur Natur und zum eigenen Heim, die Schlichtheit und Selbständigkeit seiner Lebensauffassung, die Bildung seiner Umwelt von innen heraus, in den inmitten der schönsten Parklandschaften so traulich anheimelnden alten Landsitzen entgegentreten. Die Hauptstadt des Landes bot natürlich nicht das überwältigende Bild der ungeheuren Industrie- und Verkehrsstadt von heute; sie entsprach der heutigen City, die Sonne begrüßte als erstes Gebäude — und damals war sie vielleicht London freundlicher gesinnt — die düsteren Mauern des Towers, durch die so häufig Verrat und Mord geschritten sind. Temple Church und St. James Palace wurden schon damals von ihren Strahlen vergoldet; die herrliche Westminsterabteikirche aber gehörte noch lange nicht zu London; an vielen Herrensitzen floß die Themse vorbei, bevor sie Westminster erreichte. Die mächtige Paulskirche und das heutige London gehören einer viel späteren Zeit an

Die Freude an der Musik war damals allgemein, wie wir es uns jetzt nur schwer vorstellen können; Frau Musica war der gute Genius, der dem Volk die Arbeit leicht machte, der alle wichtigen Vorgänge des Lebens begleitete, die dem Verfolgten ins Gefängnis folgte, den Dichter zu den zartesten Stimmungen begeisterte. Auf dem Königsthrone hatte sie eine Freistatt, selbst der finstere *Richard III.* (1483—1485) hat die Musik geliebt, seine Hauptsorge galt dem „choral establishment" der Königlichen Kapelle. In der vortrefflichen *„Popular Music of the olden time"* von *Chapell* sind private Ausgaben König *Heinrichs VII.* (1485—1509) abgedruckt; danach hat er William Newark, „for making a song" 1 Pfd. Sterl., Burton für eine Messe ebenfalls 1 Pfd. Sterl. bezahlt, für 30 Pfd. Sterl. hat er eine Orgel angeschafft; a lute (eine Laute) kam auf 13 Sh. und a pair of Clavycordes (ein Klavikord) war ebenso billig; dagegen hat er den „Gentylmen of the Kinges chapell, for to drinke with a bucke" volle 2 Pfd. Sterl. ausbezahlen müssen. „To judge from the long catalogue of musicians and musical instruments, flutes, recorders, trumpets, sackbuts (Posaunen), harps, shalmes (Schalmeien, eine Art Klarinette), bagpipes (Sackpfeifen), organs and round organs, clavicords, lutes, horns, pipers, fiddlers, singers, and dancers, Henrys love of music must have been great, which is further established by the fact, that in every town he entered, as well as on board the ship which conveyed him to Calais, he was attended by minstrels (fahrende Sänger) and waits (Spielleute; wait oder wayte Hoboe)." Heinrichs Gemahlin Elisabeth galt als tüchtige Virginalspielerin; das königliche Paar haben Holbein d. J. und Mabuse gemalt; das Virginal, ein Verwandter des Cembalos, das uns später noch ausführlich beschäftigen wird, war neben der Laute das eigentliche Hausinstrument und wurde von den jungen Damen so gründlich studiert, daß sich 1502 auf einem Fest in Westminster Hall 12 Fräuleins öffentlich hören ließen. In der kleidsamen Tracht des XVI. Jahrhunderts muß das ein reizender Anblick gewesen sein; freilich darf man nicht daran denken, daß, wie Johannes Scherr mit Entsetzen berichtet, die englischen Hoffräuleins zum Frühstück Heringe aßen und große Kannen Biers dazu vertilgten.

Der rücksichtslose Genußmensch *Heinrich VIII.* (1509 bis 1547) führte bekanntlich die Reformation ein — wie böse Zungen behaupten, als Antwort auf des Papstes Clemens VIII. geflügelt gewordenem „non possumus" seiner ersten, noch unblutigen Ehescheidung gegenüber. Wie wenig die Reformation Herzenssache in England war, führt *Macaulay* an Lord Burleigh aus, der unter vier Herrschern viermal die Konfession wechselte und dabei zu den höchsten Staatsämtern emporstieg. Freilich setzt er gleich hinzu, daß man es nicht mißbilligen könne, wenn es nicht nach seinem Geschmack gewesen sei, sich verbrennen zu lassen. Diese Lauheit in religiösen Dingen bewahrte England vor dem furchtbaren Schicksal Deutschlands; die im Laufe des XVII. Jahrhunderts entbrennenden blutigen Kämpfe endeten mit dem Siege der Tüchtigeren und änderten nichts an Englands Großmachtstellung. — Der immer zunehmende Reichtum führte jenes farbenprächtige, von venezianischem Geiste getragene Leben herbei, das dem England jener Tage die Bezeichnung „merry" einbrachte. Ein Künstler wie unser Augsburger Hans Holbein (der Jüngere) wurde Hofmaler (in Velhagen & Klasings Almanach 1910 finden unsere Leser mit einer etwas eigenartigen Ehrenrettung Heinrichs Nachbildungen von Holbeins soviel ich weiß in Whitehall befindlichen Gemälde Jane Seymours und Annas von Cleve, außerdem Bilder der anderen vier Frauen); wie in Deutschland waren Mummereien, Spiele und Aufzüge an der Tagesordnung, wie in Deutschland sang jung und alt, arm und reich köstliche Volkslieder; Akte des Parlaments gegen Lieder und Balladen, die als gegen die Regierung und die Religion (die sie meinten) gerichtet, als „pestiferous and noisome" erachtet wurden, vermochten wohl ihre Drucklegung, nicht aber ihren Gesang zu verhindern, und selbst die Regierung der „bloody Mary" vermochte die allgemeine Lebensfreude nicht zu unterdrücken. Das leidenschaftliche Temperament Heinrichs ließ ihn ebenso leidenschaftlich die Musik lieben. Zeitgenössische Berichte (Chapell führt die des venezianischen Gesandten *Pasqualigo* und seines Sekretärs *Sagudino* an) nennen ihn einen ausgezeichneten Musiker, der die Laute und das Virginal gut spielt und vom Blatt singt; Heinrich komponierte selbst, und zwar, das ist bemerkenswert: Kirchenmusik.

Die englische *Kirchenmusik* hat bekanntlich dasselbe ehrwürdige Alter wie die niederländische; ihrer treuen Pflege ist eine hohe Blüte gefolgt. Anfangs in demselben künstlichen Kontrapunkt wie die der Niederländer geschrieben, erhob sie sich durch *Marbeck, Tye, Tallis, Byrd* und *Gibbons* zu der Höhe echter, gediegener und ausdrucksvoller Kunstwerke. Von ebenso großem Einfluß auf das Musiktreiben war die ausgebreitete Pflege des *Madrigals*, das noch jetzt eine volkstümliche Wirkung ausübt; außer den genannten Meistern der Kirchenmusik ist hier vor allem *Dowland* (1562—1626) zu nennen. Mehr aber noch als beide Gattungen steht auf eigenen Füßen die englische *Virginalmusik*. Ihre Blütezeit erreicht sie unter *Elisabeth* (1558—1603).

Mit der Regierung dieser bedeutenden Frau brach für England bekanntlich die Zeit des glänzendsten Aufschwungs an. Von Glück und Ruhm gekrönt, begannen englische Seefahrer die Welt zu entdecken und zu erobern; der Stern des stolzen Spaniens erblich vor dem aufgehenden britischen und das geistige Leben erhob sich zu der Höhe eines Marlowe, Spenser, Bacon und eines William Shakespeare. Und Musik überall! Fast in allen Lustspielen Shakespeares klingt es wider von Gesang; das Fortunelied, das unsere Leser mit den Variationen Samuel Scheidts kennen (s. No. 1 des laufenden Jahrgangs), spielt in den „Lustigen Weibern" eine Rolle; eine Fülle von Liedern bringt vor allem „Was ihr wollt". Daß Shakespeare ein feuriger Verehrer Dow-

lands war, erwähnt Batka in seiner der N. M.-Z. beigegebenen Musikgeschichte. Des Dichters tiefes Gefühl für Musik spricht sich wohl am schönsten in der berühmten Stelle aus der 1. Szene des V. Aktes des „Kaufmanns von Venedig" aus:

„The man that hath no music in himself,
Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils;
The motions of his spirit are as dull as night,
And his affections dark as Erebus:
Let no such man be trusted."

Wie unter Heinrich VIII. gehörte auch unter Elisabeth Musikmachen zum guten Ton; Vomblattsingen verlangte man von jedermann; auch die Gewerbetreibenden handhabten „cittern, gittern (kleine Zither)", Laute und Virginal; Chapell erzählt, daß einer, der als Schuhmacher passieren wollte, für einen Betrüger gehalten wurde, weil er weder konnte „sing, sound the trumpet, play upon the flute", noch „reckon up his tools in rhyme (sein Werkzeug in Versen hersagen)!" In den Barbierläden hingen Laute und Zither an der Wand und in einer Ecke stand das Virginal. Es wird einem ganz Shakespearisch zumute dabei; man sieht ordentlich seine übermütigen Gesellen in ihrer lauten Fröhlichkeit; Sir John wird zur Ader gelassen, die anderen singen einen Spottkanon und klimpern dazu. Die Zither des Barbiers ist sogar oftmals durch die englische Literatur gegangen (s. Chapell, S. 104).

Das *Virginal* hatte seinen Namen wahrscheinlich daher, daß es das Lieblingsinstrument junger Mädchen war; es entsprach in Klang und Konstruktion dem Cembalo, die Saiten wurden beim Anschlagen der Taste mit Federkielen oder Lederläppchen gerupft. Auch Königin Elisabeth soll das Instrument gut gespielt haben; man lese darüber das mit entzückender Anmut geschriebene Kapitel „Alt-England — ein Präludium" in *Oskar Bies „Klavier und seine Meister"*.

Auf der Grundlage dieser ausgebreiteten Musikpflege entstanden denn auch Leistungen, die uns heute noch staunen machen. Wie das englische Volk noch heute abseits des übrigen Europa steht in seiner Eigenart, seinen Sonderbarkeiten, seinen Neigungen, seinen Sitten, wie es trotz aller Fortschritte innerlich noch an die Kultur der Elisabethischen Zeit anknüpft, während z. B. bei uns kaum eine Brücke mehr jenseits des 30jährigen Krieges, in Frankreich jenseits der Revolution führt, so hat es auch jene hohe Kulturblüte aus sich selbständig geschaffen, wenn auch italienische, französische und holländische Einflüsse nicht ganz abzuweisen sind. Während die Komponisten des Festlandes noch lange im Banne der Kirchenmusik befangen sind und in der Klaviermusik nicht über den gebundenen Stil und den Orgelsatz hinauskommen, lösen die englischen Virginalkomponisten diese Fesseln und schreiben aus der Natur des Instrumentes heraus einen eigenen Klaviersatz und kümmern sich wenig um die „Stimmigkeit", das Beibehalten der einmal geplanten Stimmenzahl. Dann aber führt sie ihre Spielfreudigkeit viel weniger zu den Formen der absoluten Musik wie in Italien, sondern sie erfinden und bilden in reichster Weise die *Variation* aus, die in musikalischer Beziehung ihren Höhepunkt in *William Byrd*, in klaviertechnischer in *John Bull* erreicht. Durch ihre Variationskunst ebnen sie auf ihre Weise den Weg zur *Suite*, die ja als Variation begonnen hat.

Unter Jakob I. (1603—1625) erfolgt ein schneller Aufschwung der Instrumentalmusik; Madrigale, die bisher a cappella gesungen wurden, erscheinen jetzt mit Begleitung. Schon 1599 druckt *Morley* ein „First book of Consorte (Konzert) Lessons, made by divers authors, für 6 Instrumente, *Holborne* bringt eine Sammlung von Pavans, Galiards, Almaines for Viols, for Violins, or for wind-instruments.

(Fortsetzung folgt.)

Praktische Kompositionslehre.

Von Dr. RODERICH v. MOJSISOVICS.

(Fortsetzung.)

§ 12. *Der Satz für Streichquartett.* Die vier Hauptstimmengattungen des Menschen, Sopran, Alt, Tenor, Baß, haben im Streichquartett ein Analogon gefunden. Daher für die ersten Satzübungen es nicht so schwer fällt, kleine Sätze für Streichquartett zu schreiben. Was dort der Sopran ist, ist hier die erste Violine, dem Alt korrespondiert der Sekundgeiger, den Tenor vertritt die Viola (zu deutsch richtiger Bratsche) und als Baß dient das Violoncello. Es empfiehlt sich daher nach den Uebungen im Chorsatze, die im Streichquartettsatze anzuschließen und erst später zum Klaviersatze überzugehen. Nur weil die meisten Musikliebhaber vom Klaviere ausgehen, stellte ich den Paragraphen über den Klaviersatz voraus. Der Umfang der Streichinstrumente ist nur nach der Tiefe zu beschränkt.

Der tiefste Ton der Violine ist:

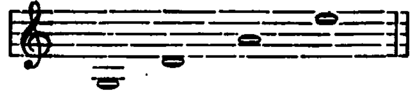
Der tiefste Ton der Bratsche ist:

Der tiefste Ton des Violoncellos ist:

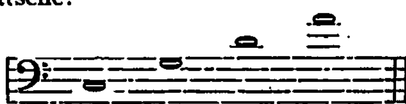
Doch empfiehlt es sich für den Anfang nicht zu hoch hinaufzugehen.

Die ersten Uebungen notiere man auf zwei Systemen, 1. und 2. Violine im Violinschlüssel, Bratsche und Cello im Baßschlüssel (wie wir dies im Chorsatze tun und wie es im Chorsatze in den Klavierauszügen meist der Fall ist).

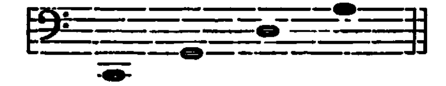
Hier achte man aber auf die leeren Saiten. Dieselben sind bei der Violine:



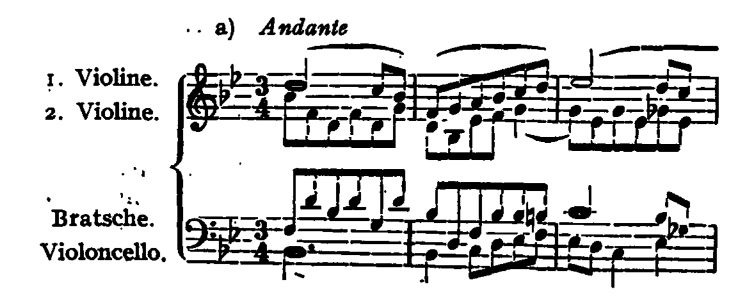
bei der Bratsche:



(also haben Bratsche und Violine 3 leere Saiten gemeinsam) und beim Cello:



Ferner gewöhne man sich frühzeitig Phrasierungs- und dynamische Zeichen zu geben. Statt weiterer Erklärung setze ich ein Beispiel hierher, und zwar zuerst auf (a) zwei Systemen notiert, dann (b) partiturmäßig ausgeschrieben. (Auch für diese Uebungen empfiehlt sich die achttaktige Periode.)



Pizz. *cresc.*

Pizz. *arco*

b) *Andante*

1. Violine. *p* *mf*

2. Violine. *pp* *p* *cresc.*

Bratsche. *espress.* *pp*

Violoncello. *p* *mf*

f *decresc.*

f

mf *cresc. e espressivo*

mf *mf* *sfz*
Pizz. *arco*

p

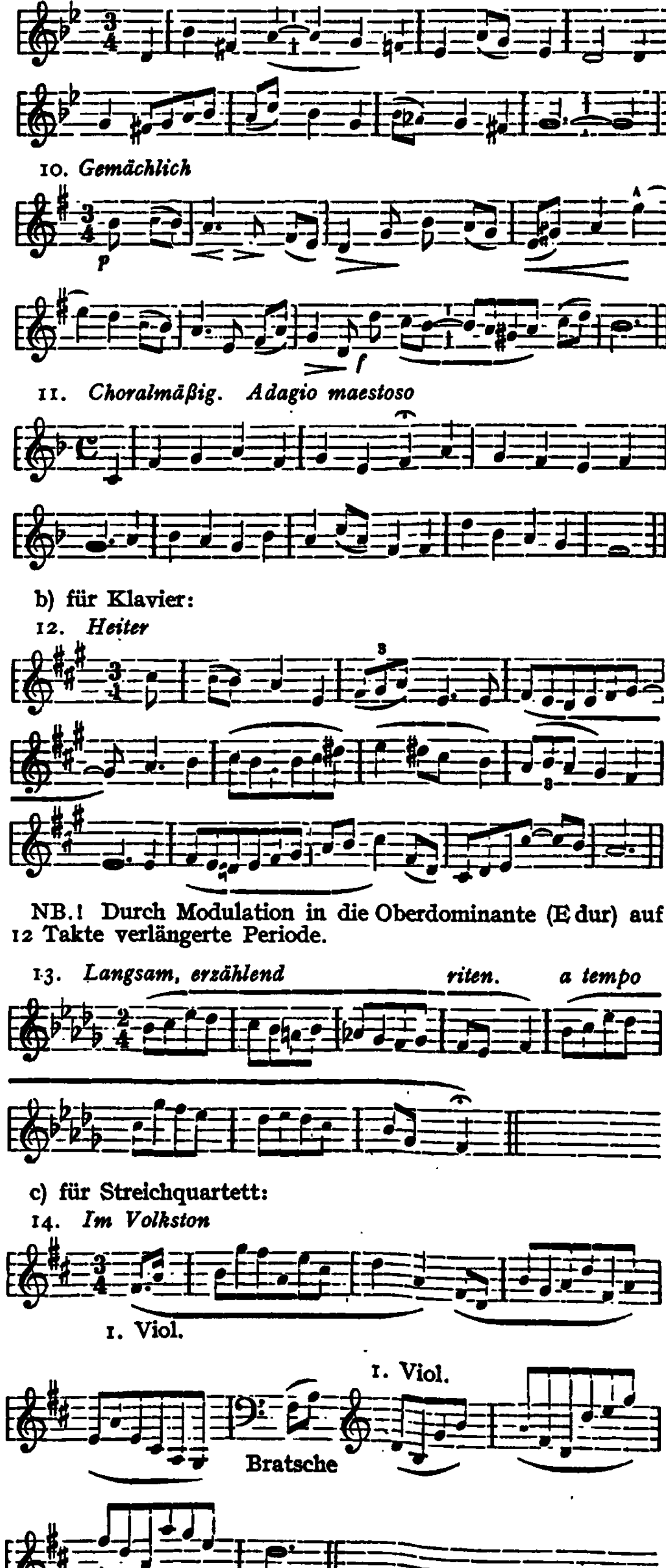
p

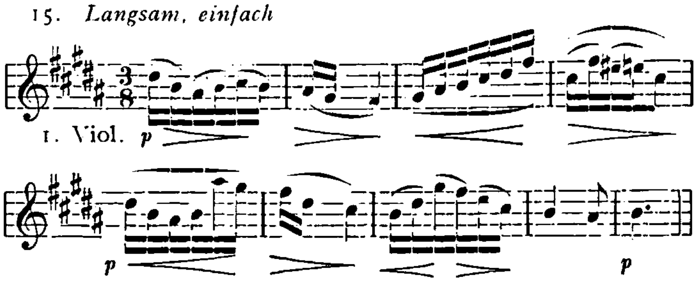
mf *p*

p *p*
Pizz. *arco*

Man ersieht aus obigem Beispiele, daß es im Satze für Streichquartett, wie im Vokalsatze, vor allem auf Selbständigkeit der Stimmführung ankommt. Ich wählte absichtlich ein Beispiel, das mit einer sehr beliebten Achtelfigur (Dreiklangszerlegung) in der Begleitung (2. Violine und Bratsche) anfängt, um zu zeigen, wie man diese auf die Dauer — für unsere modernen Ohren entschieden monoton wirkende Figur — zu selbständigen Begleitstimmen umbildet.

Aufgabe. Folgende Cantus firmus bearbeite man in den angegebenen Techniken. Die Sätze für Chor und Streichquartett übertrage man später in Partitur.





NB.! Ich erinnere, daß die Aufgaben, getrennt von den Textbeispielen, fortlaufend numeriert werden.

(Fortsetzung folgt.)

Richard Wagners Anfänge in Oesterreich.

Es ist bekannt, daß sich in *Richard Wagner* schon von Beginn seines künstlerischen Schaffens ein hohes Maß von Verbitterung gegen die Kaiserstadt an der Donau anhäufte, das sich in den sechziger und siebziger Jahren in wahrhaft explosiver Art bei vielen Gelegenheiten entlud. Und die Wagner-Biographen erklärten diese seltsame Erscheinung jeder nach seiner Art und gelangten dabei zu den widerspruchvollsten Lösungen des Rätsels. Am ehesten erhellt sich das seltsame Verhältnis aus rein psychologischen Gründen. Der „Meister" hatte von Anbeginn an große Hoffnungen gerade auf Wien und die Wiener gesetzt, und gerade hierin sollte er durch längere Zeit bitter enttäuscht werden. Gerade hier hat es lange, sehr lange gedauert, bis das Verständnis für seine nationale Kunst sich Bahn brach und sich eine kleine Gemeinde seiner Anhänger zu einer achtunggebietenden Menge erweiterte. In keiner Stadt des ehemaligen heiligen römischen Reiches deutscher Nation war der Boden für den Samen nationaler Empfindung in der vormärzlichen Zeit und während der Reaktion nach 1848 so wenig gelockert wie in Wien. Die harte Schule böser Erfahrungen mußte hier erst langjährig wirken, bis die Wiener Gemütlichkeit allgemach aus dem durch das Metternichsche System erzeugten Schlaf aufgerüttelt wurde. Liegen auch Kunst und Politik weit auseinander, so tritt doch in diesem Falle die Wechselwirkung klar zutage.



ANTON RUBINSTEIN. Nach einem Gemälde von Répin.
Zu dem Aufsatze über die K. Russische Musikgesellschaft.

Der Vormärz Wiens stand voll und ganz unter dem Banne der formschönen italienischen Musik. *Friedrich Uhl*, der langjährige Redakteur des in Kunstsachen maßgebenden „Botschafter", später der „Wiener Zeitung", kennzeichnet diese Strömung in seinem Buche „Aus meinem Leben" (Stuttgart, J. G. Cotta, 1908) folgendermaßen: „Die Wiener waren in der Oper zu Italienern geworden, und als Musik galt damals hauptsächlich nur die italienische. Der deutsche Ton war in den höheren Gesellschaftskreisen fast völlig verklungen, gänzlich aus der Mode gekommen. Die sinnliche Musik Italiens stimmte zu dem rein sinnlichen Leben der vornehmen Gesellschaft Wiens." Kein Wunder, daß man sich schon auf Distanz gegen die neue revolutionäre Musik Wagners während dessen erster Betätigungen ablehnend verhielt. Mit Unrecht nimmt man gemeiniglich an, daß Eduard Hanslicks Gegnerschaft den Ausgangspunkt des Mißgeschicks des „Meisters" in Wien bildete. Schon im Jahre 1843 wurde in August Schmidts „Wiener Musik-Zeitung" die Uraufführung des „Rienzi" in Dresden abfällig besprochen, was die heftige Entgegnung eines Wagnerianers in demselben Blatte zur Folge hatte; immer wieder erscheinen dort Angriffe auf Richard Wagner, den damaligen Dresdner Hofkapellmeister, der am 14. September 1843 einen scharfen Brief an den Herausgeber richtete, worin er sich gegen die fälschliche Behauptung verwahrt, daß der „Fliegende Holländer" in Kassel durchgefallen sei. Wehmütig beklagt er, daß man einem jungen Künstler in Wien, wo die deutsche Kunst der ausländischen jämmerlich hintangesetzt werde, Schaden zufüge. Unter anderem schrieb er: „Nur wirkt es auch auf mich betrübend, zu sehen, wie zu einer Zeit, wo besonders zuvorkommendes Zusammenwirken aller vaterländischen Intelligenzen so notwendig ist, um — zumal dem italienischen Opernwesen zu Trotz — die deutsche dramatische Dichtkunst nach Kräften zu fördern, die alte, charakterlose Anfeindung jeder neuen Erscheinung auf vaterländischem Boden, wenn diese nicht gerade in eine befreundete Coterie gehört, fortfährt, selbst in besseren Zeitschriften ihr Unwesen zu treiben." Und recht hatte er mit seiner Abwehr! Das Fremde hatte es auch sonst den Wienern angetan. „Das Fremde," tadelt Uhl, „galt zugleich für das Gute. Wiener, Fremde und Vertreter der nichtdeutschen Nationalitäten des Reiches hatten sich zu einem Ganzen zusammengeschlossen", zu einer Art Internationale, deren nivellierende Leitsätze selbstverständlich dem herrschenden Regiment nur angenehm sein konnten. Unter solchen Verhältnissen zerschlug sich auch der tatsächlich 1843 von Wien ausgehende Plan, nach dem Wagner eine Oper für Wien komponieren sollte. Bald waren die Verhandlungen abgebrochen, wohl deshalb, weil er der mißgünstigen Wiener Presse nicht traute. Er äußerte damals grimmig zu Freunden: „Ich habe alles abgeschlagen, ich hasse diese Stadt Donizettis."

Aber immer wieder suchte er in Wien Fuß zu fassen, so im Revolutionsjahre 1848; ohne Zweifel hat er den Charakter der revolutionären Bewegung, von der er sich auch ein neues Leben für bodenständige Kunst versprechen mochte, verkannt. *Hanslick*, der schon im Jahre 1846 in der „Wiener Musik-Zeitung" den Wienern eine Abhandlung über den „Tannhäuser", das einzige von ihm nach seinem vollen Werte geschätzte und gewürdigte Musikdrama, beschert hatte, berichtet darüber in seiner Selbstbiographie „Aus meinem Leben" (Berlin, Allg. Verein für deutsche Literatur,

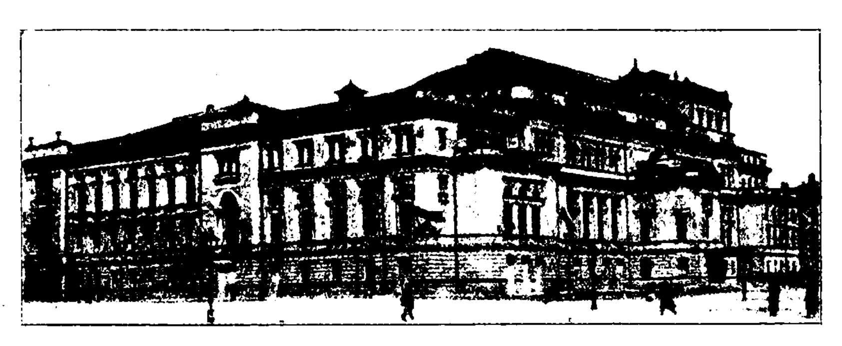
1894): „Im August 1848 kam Richard Wagner auf einige Tage nach Wien; offenbar angelockt von der politischen Bewegung. Wagner war ganz Politik; er erwartete von dem Sieg der Revolution eine vollständige Wiedergeburt der Kunst, der Gesellschaft, der Religion, ein neues Theater, eine neue Musik!" Und Uhl erzählt drollig, wie Wagners Idealismus bald abgekühlt war: „Als Wagner darauf bestand, die Demokraten an der Donau kennen zu lernen, führte ich ihn eines Tages ins Hotel „Zum römischen Kaiser" in der Renngasse, wo der demokratische Verein eine Sitzung hielt. Wir nahmen Platz. Der Präsident stellte sich als Vorstand an den beherrschenden Tisch und hielt eine konfuse Rede. Als er den Satz recht vernehmlich sprach: „Der Republik ist das beste Staatsform", sah mich Wagner traurig an und ich sprach: „Haben Sie genug?" Er antwortete: „Ja!" Und wir gingen. Der Präsident des demokratischen Vereines war ein Essighändler aus Krakau, der jeder Bildung entbehrte und Reden auswendig lernte und vortrug, welche sein Bruder, der geistige Leiter der Extremen, welcher aber seines Berufes halber, er war Rabbiner, nicht offen aufzutreten wagte, verfaßt hatte. Fortan wurde zwischen Wagner und mir die Politik kaum berührt."

Lange Jahre sah Wagner Wien nicht wieder. 1852 kam der gemütvolle österreichische Dichter Hermann Rollett mit ihm in Zürich zusammen, wo er als Gast einer treuen Anhängerin, der Frau Stocker-Escher, eben an der Vollendung der „Walküre" arbeitete. Wie wenig des „Meisters" knorrige Natur von dem gemütlichen Oesterreicher verstanden wurde, erhellt aus den folgenden Worten seiner Charakteristik: „Von einer Regung natürlicher, nachhaltiger Wärme des Gefühls konnte bei ihm gewiß nie die Rede sein; nur von Glut und Kälte. An die Stelle der Wärme trat bei ihm, seiner entschiedenen Verstandesmäßigkeit entsprechend, eine Mischung oder eigentlich geschickte Kombination von beiden — im Leben und in der Kunst." Und doch hat Wagner allezeit nicht verstandesmäßig, sondern stets, subjektiv und sanguinisch hingerissen, in Leben und Kunst verfahren und gerade deshalb lange in Sturm und Drang gekämpft. Vollends aus Hanslicks gehässiger Charakteristik („Aus meinem Leben" II. S. 10 ff.), der ihn als herzlosen Egoisten und genußsüchtigen Verschwender hinstellt, wird sich wohl heute niemand ein Bild des Künstlers formen wollen. Der eigensinnige Kritiker hat Differenzen sachlicher Natur ins Persönliche übertragen und bedachte nicht, daß ein Mann von eiserner Energie durch Enttäuschungen, wie sie ihm so lange in Wien bereitet wurden, natürlicherweise in einen Zustand der Ueberreizung gedrängt werden mußte. Wie ganz anders urteilt da Uhl über ihn an der Stelle, wo er von seinem abermaligen Aufenthalt in Wien in den Jahren 1862/63 spricht! Wagner war nach Wien gekommen, um seine Sache hier zu fördern, und blieb hier bis März 1864. Er wohnte in Penzing in dem Haus Hadikgasse 72, wo derzeit eine Erinnerungstafel daran angebracht ist. Nach großen Erfolgen des „Lohengrin" war bereits 1859 der „Tannhäuser" unter freundlichem Beifall in der Oper aufgeführt worden; lange hatte sich die Zensur gegen das „unsittliche Textbuch" gesträubt; übrigens wurde die Bedingung gemacht, daß das Wort „Rom" im Stück nicht vorkommen dürfe. Die persönlichen Bemühungen des Meisters, während seines Wiener Aufenthaltes, die Aufführung des „Tristan" durchzusetzen, blieben erfolglos. Immer wieder wurden Hindernisse vorgeschützt und plötzlich verließ er, ohne auch vertrautesten Freunden nur ein Wort davon Mitteilung zu machen, zürnend Wien. Daran knüpft nun Uhl folgende schöne Worte der Aufklärung: „Er legte damals auf Wien großen Wert, bemühte sich nach wie vor um die Aufführung seiner Werke in der Oper und verlor die Geduld nicht trotz der Hindernisse und Schwierigkeiten, die ihm in Wien in den Weg traten. Man muß den Mann jahrzehntelang streben, arbeiten, kämpfen, ringen und leiden gesehen haben, wie er den Stein rollte, und wenn dieser entglitt, wieder erfaßte und von neuem aufwärts bewegte, um vieles zu begreifen, was er tat, und vieles zu vergeben, was er seinen Freunden angetan." Bezeichnend ist, daß der „Tannhäuser", bevor er vor der großen Welt Wiens zur Darstellung in der Oper gelangte, bereits zwei Jahre vorher vom gewöhnlichen Volke draußen in der Vorstadt im Bretterhause des Thaliatheaters mit Enthusiasmus aufgenommen worden war. Freilich gab dies der vornehmen Gesellschaft zu schlechten Witzen Anlaß, indem man von „Die Tannhäuser" als einer Vorstadtnovität sprach. *Ludwig Ritter von Przibram* teilt dies in den vor kurzem erschienenen „Erinnerungen eines alten Oesterreichers" (Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt, 1910) unter dem Ausdruck der Entrüstung mit; er hatte als blutjunges Bürschchen aus seiner Heimatstadt Prag die Begeisterung für das Wagnersche Musikdrama mitgebracht, als er die Wiener Universität im Jahre 1858 bezog, wie denn aus seinen Erinnerungen hervorgeht, daß Prag in der Würdigung des Meisters der Hauptstadt des Reiches vorauseilte. Schon 1856 hatte im Prager Landständischen Theater, dank der Bemühungen des Direktors des Konservatoriums, Khittel, die erste „Tannhäuser"-Vorstellung, 1857 die erste Lohengrin-Vorstellung unter großem Beifall stattgefunden. In den Hauptrollen glänzten Louise Meyer, nachmals als Frau Dustmann ein Stern der Wiener Hofoper, und Albert Niemann. Przibram hebt hervor, daß das Repertoire der Wiener Hofoper zu Ende der fünfziger Jahre bei weitem nicht die klassische Höhe wie in Prag hatte; selbst Mozart sei nur selten zu Worte gekommen. In Prag, wo die Bedrohung des Deutschtums nachdrücklich schon damals empfunden ward, wurde zuerst in Oesterreich das Interesse für die neue Kunstrichtung Wagners und sein Ideal vom „Theater der Zukunft" lebendig. Wien neigte sich noch immer unbekümmert dem romantischen Zauber der Muse Ferd. Raimunds und den ulkigen Spässen Nestroys zu.



NIKOLAI RUBINSTEIN. Nach einer Photographie aus dem Jahre 1875.
Zu dem Aufsatze über die K. Russische Musikgesellschaft.

Daß des letzteren Tannhäuser- und Lohengrin-Parodie im Karltheater, welche die zahlreichen Lacher auf ihrer Seite hatten, den Ernst der Aufnahme der Wagnerschen Musik



Das Konservatorium in Petersburg.

schädigten, geht aus folgender Erzählung Hanslicks hervor: „Man hatte in Wien die Tannhäuser-Parodie früher kennen gelernt, als die Oper selbst. Abend für Abend stürmte das Publikum ins Karltheater, wo (mit Nestroy als Landgraf, Treumann als Tannhäuser) diese köstliche Travestie die Zuhörer erheiterte. Eine der drolligsten Szenen spielte der Komiker Knaack. Er saß als Hirtenknabe auf einem entlaubten Baume, sang oder meckerte vielmehr das Mailied und blies das Ritornell anstatt auf der Oboe auf dem Fagott. Die Wirkung war unbeschreiblich. Als nun in der ersten Aufführung des wirklichen Tannhäuser der Hirtenknabe auf dem Hügel sein Mailied anstimmte, ging eine schwer zu bändigende Heiterkeit durch das ganze Haus. Alles mußte an Knaack und sein impertinentes Fagott denken. Der treffliche Stuttgarter Tenorist Grimminger, der den „Tannhäuser" sang, ging in stummem Spiel auf der Bühne hin und her und besah sich, immer unruhiger werdend, von oben bis unten, in der Meinung, irgend ein lächerlicher Verstoß in seiner Toilette sei die Ursache der Heiterkeit." Przibram freilich berichtet, daß die Aufführungen der Wagnerschen Opern gerade wegen der Parodien selbst von jenem Publikum besucht wurden, das sich bisher der „Zukunftsmusik" gegenüber gleichgültig verhielt. Aus all dem ist aber zu begreifen, daß Wagner sich immer gereizter gegen die Wiener und vor allem gegen die Presse stellte, der er bei jeder Gelegenheit zu verstehen gab, daß es ihn kalt lasse, was über ihn geschrieben werde. 1869 brach er in seiner Schrift „Judentum" in vollem Grimme gegen seine Widersacher los, wobei er allerdings von seiner Leidenschaftlichkeit zu manch ungerechtem Vorwurf fortgerissen wurde.

In dem Augenblick, da Richard Wagner Wien im Jahre 1863 verließ, war sein Glücksstern bereits aufgezogen. Die Begeisterung des edlen *Königs Ludwig II. von Bayern*, der ihn nach München berief, ebnete der „Zukunftsmusik" großzügige Wege. Und auch in Wien brach sich das Verständnis für sein künstlerisches Schaffen immer mehr Bahn. Schon zu Ende der fünfziger Jahre vereinigte sich im Hause des musikfreundlichen Professors der Medizin Dr. Standhartner eine sich stetig vergrößernde Schar seiner begeisterten Verehrer, die sich vornehmlich aus den Kreisen der geistigen Aristokratie der Hauptstadt Oesterreichs rekrutierten. Auch Przibram erzählt, daß es ihm gegönnt war, den Meister dort kennen zu lernen. Und selbst seine Gegner, so Hanslick, mußten ihm mindestens den Ruhm des besten Dirigenten seiner Zeit gönnen. Rollett schreibt hierüber: „Es war geradezu erstaunlich, mit welchem Geschick Richard Wagner alle — im einzelnen und ganzen — zu beleben wußte, mit welcher Großartigkeit er jedem Werke den richtigen Schwung, von Anfang bis zum Ende, zu geben verstand, mit welcher Ausdauer und unermüdlichen Kraft er den sturmerregenden und sturmbeschwörenden Kommandostab des Dirigenten führte. Mit Händen und mit Füßen, mit dem ganzen Leibe trat er in die lebhafteste Aktion, und man sah, daß er in jedem Augenblick wußte, was er wollte, und daß es ihm — dem sonst oft ganz anderen — damit flammender, heiliger Ernst war, vom ersten bis zum letzten Takt." Und Rollett war durchaus keiner von denen, die den Meister verhimmlichten!

Von 1865 bis etwa 1870 beherrschte Offenbachs „Champagnermusik" (Hanslick) den Wiener Boden, wodurch die Wagnersche Kunstrichtung noch längere Zeit hier bemerkenswerte Hemmnisse erfuhr. Noch vor der Eröffnung des neuen Opernhauses (25. Mai 1869) gab es einen harten Kampf, ob die Büste Wagners einen Platz finden solle; mehrere Kommissionsmitglieder erhoben Einspruch, da sie den Vertreter einer nicht unbestrittenen kunstrevolutionären Richtung nicht für hoffähig hielten. Schließlich drang die Sache denn doch durch. Auf den besten Teil der Jugend in Wien konnte der Meister aber unbedingt zählen, insbesondere der akademischen in den Kreisen der national gesinnten österreichischen Burschenschaften, deren älteste, die Olympia, anläßlich der großen Schiller-Feier in Wien am 10. November 1859 gegründet worden ist. Es gehört zu den stolzesten Erinnerungen dieser Gemeinschaft, daß Wagner mehrere ihrer Mitglieder wiederholt im Jahre 1863 in seiner Penzinger Villa empfing und ihnen aus dem silbernen Siegfriedshorn, das ihm die Petersburger Deutschen gespendet hatten, den Willkommtrunk bot (vergl. Ludw. Franz und Dr. Karl Fuchs, Festschrift der „Olympia" zur Feier des 50jährigen Bestandes, Wien 1909). Von der „Olympia" wurde ein Jahr später ein großer Wagner-Kommers veranstaltet, der alles, was sich in Wien „Wagnerianer" nannte, vereinigte. Im Archiv der „Olympia" werden mehrere charakteristische Schriftstücke des „Meisters" als kostbare Erinnerungszeichen aufbewahrt. Und immer mehr und mehr wurde dann der Bann gebrochen, der so lange in der Kaiserstadt an der Donau auf der hohen Kunst des Meisters gelastet hatte.

Wien. Dr. Karl Fuchs.

Etwas über die K. Russische Musik-Gesellschaft.

EINE intensive geistige Bewegung ist gegen die Mitte des XIX. Jahrhunderts in Rußland wahrzunehmen, eine Bewegung, die ihre Aeußerung in neuen Unternehmungen fand, die alle darauf gerichtet waren, Bildung



Das Konservatorium in Moskau.

und Kultur im Lande einzuführen. In diese Epoche fällt auch die Entstehung der Kaiserl. Russ. Musikgesellschaft, der es bestimmt war, eine kunstgeschichtliche Bedeutung

im Kulturleben des russischen Reiches zu gewinnen. — Der leuchtende Genius *Glinkas*, des Vaters der nationalen Musik in Rußland, hatte es nicht vermocht, die schlummernden musikalischen Anlagen seiner Nation zum Durchbruch zu bringen! Zu seiner Zeit war und blieb die Musik in Rußland ein Zeitvertreib, ein Unterhaltungsmittel für die Bevorzugten von höherem Stande. Erst mit der Gründung der Kaiserl. Russ. Musikgesellschaft war für Rußland eine neue Kunstepoche angebrochen. Der frivole Dilettantismus mußte weichen und dem ernsten Studium den Weg räumen. Durch das richtige Weiterschreiten auf den Bahnen der Kunst hatte die Kaiserl. Russ. Musikgesellschaft die Musik im Lande in kurzer Frist auf eine Stufe der Entwicklung gehoben, die von den Kulturvölkern des Westens in viel längerer Dauer erreicht worden ist.

Das neugegründete Konservatorium zog aufkeimende Talente an, die ihren musikalischen Anlagen nachgingen und dort die ersehnte Ausbildung fanden. Mit den systematisch veranstalteten, allgemein zugänglichen Konzerten der Musikgesellschaft war weiteren Kreisen die Möglichkeit geboten, erlesene Werke in ausgezeichneter Vorführung zu hören. Die Zuhörerschaft wurde zu starkem Mitempfinden fortgerissen, der musikalische Sinn ausgebildet, das Interesse für die Kunst geweckt.

Die Brüder *Anton* und *Nikolai Rubinstein* erkannten mit dem Weitblick ihres Genius, was Rußland nottat und gingen energisch ans Werk. Sie wurden in ihren Plänen von der Großfürstin *Elena Pavlowna* unterstützt, von der hohen und edelgesinnten Frau, die eine Berufene auf den Bahnen des Fortschritts war. Und nun ging das Aufblühen der Musik im Lande rasch vor sich! Die Welt staunte vor dem Reichtum der Tonsprache, die aus Rußland herübertönte, die sich in den Schöpfungen der russischen Tonpoeten offenbarte. Immer wieder drangen neue Strömungen von daher, die von den enormen musikalischen Anlagen der russischen Nation Zeugnis ablegten.



Großfürstin Elena Pavlowna.
Graf M. Wielgorski.
W. Kollogrivow. Anton Rubinstein.
D. Kanschin. D. Stassow.

Die Gründer der K. Russ. Musikgesellschaft.

Im Jahre 1850 wurde ein Symphonischer Verein aufgelöst, der in Petersburg hin und wieder Orchester- und Kammermusikwerke aufführte. Das Statut des Vereins wurde einem Kreise von Männern anvertraut, die an der Verfassung eines Plans für eine neue musikalische Vereinigung arbeiteten. Ebenso wurde ihnen die Bibliothek des Symphonischen Vereins in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt.

Die Aufgabe, die sie sich gestellt hatten, war nicht leicht auszuführen, denn es waren schwere Zeiten für Rußland. Das bureaukratische Verwaltungssystem des Kaisers Nikolaus I. führte ein strenges Regiment! Der gesellschaftliche Verkehr litt stark darunter. Es durfte keine Künstlervereinigung entstehen, keine wissenschaftlichen Zusammenkünfte vorgenommen werden, und wenn, nach endlosen Gesuchen, die Erlaubnis für dergleichen Unternehmungen von der Regierung erteilt wurde, behielten die offiziellen Hüter des Landes das Recht, überall die Oberherrschaft zu führen und die Tätigkeit der Vereine zu kontrollieren! Repressionen, die jedem das Werk verleideten.

Mit der Thronbesteigung Alexanders II. kamen liberale Stimmungen auf. Die Großfürstin Elena Pavlowna erwirkte beim Kaiser Alexander II. die Erlaubnis, die Kaiserl. Russ. Musikgesellschaft zu stiften und im Mai 1859 wurde deren Statut bestätigt.

Die genannten Männer gingen nun energisch ans Werk, so daß die ersten Konzerte im Herbst desselben Jahres stattfinden konnten. Ihre hohe Patronin Elena Pavlowna, eine württembergische Prinzessin, die an den Großfürsten Michael verheiratet war, zeichnete sich durch ungewöhnliche geistige Begabung und vielseitige Bildung aus. Sie brachte jeder kulturellen Regung ein feinsinniges, tiefes Verständnis entgegen, scheute keine Mühe, um die Kunst im Lande zu fördern, der Wissenschaft neue Bahnen zu öffnen. Anton Rubinstein war ein gern gesehener Gast in ihrem Palaste, wo Musik und Kunst sich einer warmen Pflege erfreuten, ein steter Besucher ihrer Abendgesellschaften, an denen die bedeutendsten Männer der Stadt teilnahmen.

Die finanziellen Mittel der neuerstandenen Musikgesellschaft waren karg und von einem eigens für ihre Ziele eingerichteten Lokal konnte kaum die Rede sein. Die Großfürstin stellte ihnen deshalb etliche Räume in ihrem Palaste für die Proben zur Verfügung; andere Räume wieder waren für die Musikschule bestimmt, die sogleich eröffnet wurde und späterhin zum Konservatorium heranwuchs. Es zählt zu seinen Laureaten Musiker, die Weltruhm erworben haben. Wir nennen davon nur die Namen: *Peter Ilj. Tschaikowsky*, *St. Arenski*, *Wassili Safonoff* und *Sapellnikoff*.

In *Moskau* war *Nikolai Rubinstein* tätig. Nicht weniger begabt, als sein großer Bruder, entsagte er dem Weltruhm, um seinem Lande zu dienen. „Mein Werk will ich tun!" war sein Losungswort. Und nun rüttelte er an den schlummernden Kräften seiner Nation, die allmählich erwachte und erstaunt dem Niedagewesenen lauschte! Eine Abteilung der Kaiserl. Russ. Musikgesellschaft wurde in Moskau eröffnet. Nikolai Rubinstein, zum Direktor ernannt, organisierte große Orchesterkonzerte, zu denen er Künstler des Auslandes als Solisten einlud, er stellte auch einen Liebhaberchor zusammen, mit dem er große Aufführungen ins Werk setzte. Er war der Mann, der nie in seiner Energie erlahmte, der seine Pflichten zu erfüllen wußte. Sein Spiel war einzig schön, voll poetischer Hingabe und seltener geistiger Kraftentfaltung. Die Musikschule in Moskau wurde 1865 zum Konservatorium erhoben; sie hatte exklusive Lehrkräfte aufzuweisen, und auch in ihr sind Weltgrößen ausgebildet worden.

Nach Rubinsteins Tode waren die nötigen Kräfte vorhanden, das Werk zu erhalten und im Geiste seines ersten Führers weiter zu wirken. *W. Safonoff*, 1885 zum Direktor ernannt, stand gegen 20 Jahre an der Spitze der musikalischen Bewegung im Lande. Ihm hat Moskau das schöne Gebäude des Konservatoriums zu verdanken, das er, trotz aller Hindernisse (materieller und anderer Art) errichtete. Seit 1901 verfügt das Konservatorium über eine enorme, schön ausgebaute Musikhalle (2500 Plätze) mit wohlgeratener Akustik und einer mächtigen Orgel von Cavaillé-Col. Der kleine Saal für Kammermusik ist ebenfalls herrlich geraten. Aber was mehr zu sagen hat, zu Safonoffs Zeiten ging die musikalische Ausbildung der Zöglinge mit erneuter Kraft vor sich. *Al. Skriabin*, *Rachmaninoff*, *Nik. Medtner*, *R. Glière*, die Brüder *Press*, *V. Maurina* und viele andere gehören in diese Zeit der jüngeren Generation.

Die Kaiserl. Russ. Musikgesellschaft hat ihre Zweige weit über das Land verbreitet: es bestehen mehr denn 35 Ab-

teilungen mit Musikschulen in den bedeutendsten Städten des großen russischen Reiches, die weit bis nach Sibirien und dem fernen Kaukasus reichen. Das Lehrerpersonal und die Zöglinge in den Musikschulen sind auf 18 000 gestiegen. Somit ist diese Gesellschaft kein geringer Faktor der Kultur im Lande. Der Stand der Musiker ist mit dem Rang des „Freien Künstlers“ gehoben, der ihm festgestellte Rechte im Zivilleben einräumt, was für Rußland viel zu bedeuten hat. Der Künstler erhält den oben angeführten Titel nach Absolvierung der Kurse im Konservatorium. Es war das Werk von Anton Rubinstein, der es schwer empfunden hatte, daß er als Künstler keinen Stand vertrat. Den Kunstgenossen wollte er helfen und hat ihnen mit dem Titel des „Freien Künstlers“ eine bessere Zukunft gesichert.

Bei Gelegenheit der Feier des 50jährigen Bestehens der Kaiserl. Russ. Musikgesellschaft wurden zu Ehrenmitgliedern folgende heimische Künstler ernannt: *Serg. Taneiew, Liadow, Serg. Rachmaninow, Alex. Skriabin, Verschbilowitsch;* von den Ausländern erfreuten sich dieser Auszeichnung folgende: *Swendsen, Humperdinck, Sgambati, H. Richter, Eug. Ysaye, Paderewski, J. Hofmann, L. Godowski.*

Ellen v. Tideböhl.

Unsere Künstler.

William Miller, der Nachfolger Slezaks in Wien.

EINEN Künstler, den man als vielversprechendes Talent erhalten, dessen Werden, Wachsen und Ausreifen man freudig bewundernd mit erlebt hat, dann hergeben zu müssen, wenn er die steile Höhe der Meisterschaft errungen hat, ist für ein Theater schmerzlich genug. In dieser Rolle des Nachtrauernden befindet sich die Düsseldorfer Oper, die ihren glänzenden Tenor *William Miller* an die *Wiener* Hofoper scheiden sieht. An einen einigermaßen entsprechenden Ersatz ist wohl kaum zu denken, und so bleibt uns nur die dankbare Erinnerung.

Miller steht zurzeit unstreitig in der vordersten Reihe der deutsch singenden Tenöre. Sein kraftvolles, hellgefärbtes Organ ist bis hinauf zum hohen C in allen Stärkegraden gleichmäßig ausgebildet. Von bestrickendem Wohllaut ist seine stets ruhige und gleichausströmende Tongebung, die den ganzen Schmelz und Glanz der strahlenden Stimme voll zum Ausdruck kommen läßt. An technischer Schulung wird er kaum von einem deutschen Rivalen erreicht. Die bedeutende Atembeherrschung, die eminent leichte Ansprache, die stets tadellose Resonanz seines Tones erinnern an die großen italienischen Gesangskünstler. Miller ist denn auch nicht nur ein stimmbegabter Sänger, sondern ein wirklicher Gesangskünstler, der sein Organ als Ausdrucksinstrument meistert, wie der Geigenkünstler seine Stradivari. So kann es nicht wundernehmen, daß er beispielsweise ein ebenso guter Verdi- wie Wagner-Sänger ist. Seine ganze Art zu singen eignet sich eben für das Lyrische und Dramatische gleich gut. Dazu kommt, daß ihm ein den Durchschnitt weit übersteigendes Darstellungsvermögen zur Seite steht. Auch soviel Geschmack und Noblesse, daß er auch im höchsten Affekt die gesanglichen und darstellerischen Linien nie verzerrt. Mit einem Wort: Wir haben es mit einem wirklichen B ü h n e n künstler zu tun, und zwar mit einem universell veranlagten. So weiß er denn auch im Konzertsaal mit seinen intimeren Kunstwirkungen zu siegen.

Millers Rollenfach ist sehr bedeutend. Er singt weit über 50 große Tenorpartien. Vorzüglich ist er immer. Sollen wir aber einige seiner Glanzrollen anführen, so ist es sein dämonisch glutvoller „Tannhäuser“, den ihm keiner so leicht nachsingt, sein von mystischem Schimmer umflossener Lohengrin, sein ergreifender Florestan, das treuherzig starke Naturkind Pedro in „Tiefland“, weiter die Partien des Assad in der „Königin von Saba“, des Don José, Cavaradossi in „Toska“, des Walther Stolzing, des Rhadames, Manrico. Nicht zu vergessen seinen prächtigen Siegmund. Ja, Hofoperndirektor *Weingartner* hat einen guten Griff an ihm getan und Miller ist würdig, der Nachfolger des berühmten und in Wien unvergessenen Leo Slezak zu werden.

William Miller ist geboren in Pittsburg (Amerika) am 10. Januar 1878 als Sohn eines Zigarrenfabrikanten. Sein Vater lebte in guten Verhältnissen. Damit erledigt sich jene sensationelle Legende, die jüngst durch den Zeitungswald ging, als habe Miller in früher Jugend als Newboy, als Zeitungsjunge, sein Brot verdienen müssen. Einem inneren Drange folgend, schlug er sehr gegen den Willen seiner Eltern als einziges seiner elf Geschwister die Künstlerlaufbahn ein und ließ sich zum Sänger ausbilden. Die ersten Studien machte er bei dem damals in Pittsburg, jetzt in New York wirkenden Gesangslehrer Dr. *Sapirstein.* Schon in dieser Zeit trat er erfolgreich in Pittsburg in Konzerten auf. Auf Anraten seines Lehrers ging der Zwanzigjährige nach Wien an das k. k. Konservatorium und genoß dort drei Jahre lang den Unterricht des bekannten vorzüglichen Gesangspädagogen Prof. *Franz Haböck.* Die technischen Vorzüge seiner Stimmausbildung verdankt er dessen Lehrmethode. Bei seinem Abgang vom Konservatorium erhielt er als einziger die höchste Auszeichnung und den Goldmark-Preis. Im Jahre 1903 hörte ihn der Direktor des Düsseldorfer Stadttheaters, Zimmermann, und engagierte ihn für die Düsseldorfer Oper, wo er seitdem, also 7 Jahre lang, tätig war und sich zum vollendeten, vielseitigen Bühnensänger ausbildete. Im Sommer 1907 wirkte er auf Veranlassung von Richard Strauß mit größtem Erfolg bei den Pariser Salome-Aufführungen als Narraboth mit. Bei dieser Gelegenheit wurde ihm die Würde eines Officier de l'Académie française verliehen. Anläßlich verschiedener Gastspiele an der Gura-Oper in Berlin erregte er die Aufmerksamkeit Felix Weingartners,



WILLIAM MILLER als Narraboth in „Salome“.

der ihn zu einem mehrmaligen Gastspiel an der k. k. Hofoper in Wien einlud. Er absolvierte dies mit so glänzendem Erfolge, daß ihn Weingartner von der kommenden Saison ab auf sechs Jahre mit einer sehr hohen Jahresgage anstellte, wobei er ihn dem Düsseldorfer Theater, für das er eigentlich noch ein Jahr verpflichtet war, regelrecht abkaufen mußte.

Seine erste Partie war der Rhadames in der „Aida" und in dieser Rolle verabschiedet er sich auch vom Düsseldorfer Publikum. Daß ihm an seiner neuen Wirkungsstätte der Erfolg ebenso treu sein wird, wie hier, des sind wir sicher. **Eugen Honold (Düsseldorf).**

Wiener Musikbrief.

DIE Wiener Konzertsaison geht ihrem Ende entgegen. Sie war nicht arm an Neuheiten, aber aus dem gewohnten Geleise ist man doch kaum gekommen. Erst in die letzte Zeit fallen drei merkliche Erschütterungen dieses sorgfältig gehüteten „Normalgefühls", über die ich berichten will. Sie knüpfen sich an die Namen *Arnold Schönberg, Anton v. Webern* und *Erich Wolfgang Korngold.*

Die Kompositionen von *Schönberg* sind an einem diesem Künstler allein gewidmeten Abend aufgeführt worden, die von Anton v. Webern standen auf dem Programm eines zweiten neben den neuesten Werken von Konrad Ansorge, Bruno Walter, Franz Schreker und Karl Weigl. Beide Abende waren vom Verein für Kunst und Kultur veranstaltet, der nunmehr im siebenten Jahre bemüht ist, der modernen Dichtung, Musik und bildenden Kunst eine Stätte zu bereiten. Die Sorge um die moderne österreichische Musik fällt ihm gegenwärtig in Wien fast ganz allein zu, und wie er Max Reger hier eingeführt hat, so kämpft er nun mit besonderem Eifer für die Sache Arnold Schönbergs. Den Leser wird es hoffentlich nicht stören, daß ich zurzeit Vorsitzender und künstlerischer Leiter des Vereines bin.

Die Vorgeschichte des Falles Schönberg ist bekannt. Dieser im Leben und in seiner Kunst bis zur Rücksichtslosigkeit ehrliche Mann hat den gegründeten Ruf seines großen Könnens, einer gebietenden Stimme folgend, aufs Spiel gesetzt — es handelte sich um seine Existenz in jedem Sinne des Wortes — und ist neuen harmonischen und Kompositionsidealen nachgegangen. Ganztonskala, Quarten-Fortschreitungen, vollkommenste Freiheit einer überreichen Kontrapunktik — so etwa wären einige Grundsätze seiner neuen Art anzudeuten. Eine symphonische Dichtung „Pelleas und Melisande", eine Kammersymphonie, von jüngeren Werken zwei Streichquartette, drei Klavierstücke und mehrere Lieder sind nach diesem Ideal geformt. Sie sind sämtlich aufgeführt. Das erste Streichquartett ist auch außerhalb Wiens vom Dresdner Tonkünstlerfest her bekannt. Bei der ersten Aufführung des zweiten Streichquartetts in einem Abonnementskonzert von Rosé ereignete sich ein arger Skandal, über den die „N. M.-Z." seinerzeit berichtet hat. Darauf bat der Verein für Kunst und Kultur das Quartett Rosé, das Werk an einem öffentlichen Vereinsabend zu wiederholen. Die Künstler (es kam auch noch die ausgezeichnete Hofopernsängerin Marie Gutheil-Schoder hinzu, da im dritten und vierten Satz des Quartetts Gedichte von Stephan George vertont sind) waren sofort bereit und beim zweiten Hören gestaltete sich die Wirkung derart, daß dem Komponisten die Genugtuung lebhaften Beifalls zuteil wurde. Allerdings hatte man gleichsam als Antwort auf unerhörte Angriffe ein Sextett aus Schönbergs früherer Zeit vorangehen lassen, dessen sieghafte Größe jedermann entwaffnen mußte; Freunde und Gegner bezeichneten es als eines der besten Kammermusikwerke, deren wir uns zu erfreuen haben, und es war bewiesen, daß Schönberg einmal a n d e r s gekonnt und auch wirklich anders g e k o n n t hatte. Es müssen zwingende Gründe gewesen sein, die diesen ernsten Künstler veranlaßten, neue Wege zu suchen. Man durfte gespannt sein, wohin sie ihn führen würden. Die kürzlich aufgeführten Klavierstücke und Lieder zeigen es. Sie zeigen nicht ein erreichtes Ziel, sondern ein noch heftigeres Ringen, ein Ringen, von dessen dämonischer Größe die moderne Kunst vielleicht kein zweites Beispiel hat. Das Ideal, das Schönberg vorschwebt, scheint mir eine aufs Aeußerste gesteigerte Differenzierung des Ausdrucks, ein Vertonen des noch nie Gehörten, ein gewaltsames Aufbrechen von Pforten, die bisher verschlossen waren und vielleicht noch lange verschlossen bleiben werden. Schönberg will über unser Musiksystem hinaus. Wie etwa der singende Vogel, die duftende Bergwiese, der tauende Firn ihre Musik jenseits aller bisher verwendeten Töne haben, so möchte Schönberg eine im Menschen waltende Musik entdecken, die von unserer üblichen Harmonie und Logik weiter führt. „More geometrico" betrachtet, wäre Schönbergs Kunst die Asymptote, die von der X-Achse unserer Musik zu einer uns noch unbekannten Y-Achse führt. Die Visionen Schönbergs haben selbstverständlich mit noch so kühnen Bildungen von Strauß, Mahler oder Reger, von Debussy oder Dukas kaum mehr etwas Gemeinsames, auch nicht den berückenden Klang, der dort den Hörer versöhnt oder doch reizt. Ebenso selbstverständlich ist es, daß sie nicht jedermanns Sache sein können, ja ich gestehe, daß ich mir über manches in diesen neuesten Klavierstücken und Liedern nicht im klaren bin. Insbesondere möchte ich nicht, was heutzutage manchen Kritikern unerläßlich scheint, klüger sein wollen, als ein Künstler vom Range Schönbergs und etwa zu wissen vorgeben, was er selbst noch nicht weiß: warum er diesen neuen Weg geht und wie weit er ihm wird folgen können, ohne umzukehren, da es ja doch nur menschliche Sinne sind, die der Fülle der Gesichte gerecht werden sollen. Schönberg selbst weiß nur, daß er jetzt so komponieren m u ß , und man kann, namentlich den wüsten Reden Uebelwollender gegenüber, nicht genug betonen, daß er ein Märtyrer seiner Ueberzeugung ist, und daß man den Schöpfern solcher Werke, wie es das Sextett und die Gurrelieder sind, das Künstlerrecht auf diese Ueberzeugung nicht verkümmern darf. Niemand wird blinde Gefolgschaft für Schönberg heischen, wohl aber die höchste Achtung, die dem suchenden und ringenden Genius gebührt. — Die Gurrelieder wurden am selben Abend zum ersten Male aufgeführt. Die Arbeit reicht zehn Jahre zurück. Jacobsens Dichtung ist für Soli, Chor und Orchester komponiert; das Werk besteht aus drei Teilen, von denen der erste, einzig vollendete, ein Wechselgesang von Sopran und Tenor, wiedergegeben wurde. Der stark besetzte Orchesterpart war von Anton v. Webern, einem Schüler Schönbergs, für Klavier (in den Vor- und Zwischenspielen zu acht und sechs Händen) eingerichtet worden. Diese Gurrelieder hatten, da sie ganz leicht verständlich sind, dank ihrer blühenden Melodik, ihrer herrlichen Wärme und nie versagenden Erfindung einen ganz außerordentlichen Erfolg. Man kann es kaum begreifen, daß sie seinerzeit selbst in einem intimen Kreise nicht zu überzeugen vermochten, so daß nicht nur jede öffentliche Aufführung bisher unterblieb, sondern auch der größere Teil des Werkes nur skizziert wurde. Nun soll es für eine im nächsten Jahr stattfindende, vollständige Aufführung vollendet werden; die hiesige Universaledition bereitet den Verlag vor. Wenn nicht alles täuscht, werden die Gurrelieder bald sehr bekannt sein. Vielleicht bewegen sie dann manchen Künstler oder Hörer, auch die übrigen Arbeiten Schönbergs kennen zu lernen und sich mit einem der schwierigsten Probleme der modernen Musik zu befassen. Man wird es jedesfalls kaum mehr übersehen dürfen.

Um so weniger, als der Fall Schönberg nicht mehr der einzige seiner Art ist. Schönbergs Schüler, Anton v. Webern, der mitten aus seiner Alpennatur in die Großstadt verschlagen worden ist, hat einige Lieder und Fünf Sätze für „Streichquartett" geschrieben, deren Aufführung uns der Gefahr eines Skandals abermals recht nahe gebracht hat. Ich kenne das Quartett von allen bisher genannten Werken am genauesten und darf daher gerade für diese (selbst von wohlwollenden Kritikern heftig abgelehnte) Komposition sprechen, die mir nicht nur von einer einzigen, merklich unter dem Einfluß der heiklen Stimmung im Saale stehenden Aufführung in Erinnerung ist.

Die fünf Sätze sind sämtlich sehr kurz, zwei davon zählen nur je dreizehn Takte. Wenn ich von dem ersten mit den zahlreichen Härten seiner exaltierten Leidenschaft absehe, so darf ich ohne jeden Snobismus gestehen, daß ich diese Versuche, das Allerzarteste, das Visionäre, die leisesten seelischen Regungen, die heimlich auf einer Bergwiese erlauschten Stimmen der Natur motivisch und klanglich zu gestalten, immer wieder bewundern mußte. Es ist gewiß nicht die Musik, die man täglich hören will. Aber es liegt doch für den Künstler von heute nahe, alle Möglichkeiten bisher erlebter Entwicklung für erschöpft zu halten und jeder Spur zu folgen, auf die Gefahr hin, ins Irre zu geraten. Es liegt nahe, einmal alle Schranken der Lehre und des Gewohnten zu überspringen und rein um des Versuchs willen zu versuchen. Von Weberns Begabung, von seiner F ä h i g k e i t , auch faßlicher schreiben zu können, wird jeder überzeugt sein, der diesen jungen Menschen gesehen hat und sich ein wenig auf Physiognomik versteht oder ihn gar musizieren gehört hat. Daß er gelegentlich noch unter dem Einflusse seines Lehrers steht, wird man ihm kaum vorwerfen dürfen.

Es bleibt noch einer dritten „Unmöglichkeit" in unserem Musikleben zu gedenken, die schon rein äußerlich betrachtet als die Unmöglichste von allen gelten mag. Seit einiger Zeit war es hier bekannt, daß ein Knabe von elf Jahren, Erich Wolfgang Korngold, als Komponist kaum Glaubliches leiste. Er ist ein Sohn des Musikschriftstellers und Kritikers der „N. Fr. Pr.", Dr. Julius Korngold. Seiner mir seit vielen Jahren bewährten Liebenswürdigkeit habe ich es zu verdanken, daß ich einige Kompositionen des Knaben hören konnte. Der Eindruck war überwältigend. Von der Art der Wunderkinder keine Spur. Hier ist nichts Reproduziertes, nichts einfach Frühreifes, nichts Abgegucktes, geschweige denn An-

gelerntes. Man muß sich mit der Tatsache vertraut machen, daß dieser nunmehr Dreizehnjährige ein Finder und Erfinder ist, wie sie die Musikgeschichte selten gekannt hat. Er hat die Musik von heute völlig in sich aufgenommen und geht mit kühnen Schritten und mit einer fast unheimlichen Sicherheit weiter. Es ist eingewendet worden, ein Kind könne noch nicht erlebt haben, was es in der Kunst gestalten müsse. Der Wiener Psychologe Hermann Swoboda hat seinerzeit in der „Oesterr. Rundschau" sehr schön ausgeführt, wie die Natur im Seelischen zuweilen auch Sprünge nicht scheut, wie die Reife des Künstlers von der Funktion der Zeit unabhängig ist und wie ein intuitives Erfassen den ersten Lebensjahren Begnadeter gleichsam zu leihen vermag, was die spätere Entwicklung erst dauernd gibt. So dürfte auch der junge Korngold ein Knabe nur nach der Zahl seiner Jahre sein; seelisch ist er längst im Jünglingsland der Versprechungen. Erfüllen sie sich, so wird man von ihm noch oft zu reden haben. Seine ungemein gewissenhafte Erziehung läßt das Beste hoffen; ein moderner Meister wie Alexander von Zemlinsky unterrichtet ihn jetzt neben dem konservativen Robert Fuchs, und sein Vater wird wie bisher schädigende Einflüsse fern zu halten wissen. Er hat die Kompositionen seines Sohnes, die man natürlich in die Oeffentlichkeit zerren wollte, „ausschließlich zum Zwecke einer Feststellung" privat in numerierten und unübertragbaren Exemplaren für Musiker und Musikkenner drucken lassen. Ich sah Briefe von Richard Strauß, Hermann Kretzschmar, Ferdinand Pfohl, Paul Marsop und anderen, die sich über diese Werke weit enthusiastischer äußern als ich es hier tue: bei den bekannten Wiener Verhältnissen will und kann ich mich darauf beschränken, auf die mitgeteilten Proben zu verweisen, deren Veröffentlichung der N. M.-Z. freundlichst gestattet worden ist.

Es ist die Introduktion zu einer Pantomime „Der Schneemann", dem frühesten größeren Werk des damals elfjährigen Knaben. Den Verlauf der Handlung hat der junge Komponist selbst angegeben, sein Vater in Worte gefaßt. Colombine blickt aus ihrem Fenster auf das Treiben des winterlichen Nikolomarkts. Pantalon, ihr verliebter Oheim und Vormund, verläßt das Haus. Indessen schiebt Pierrot, ein armer Künstler, in Colombine verliebt, den vor dem Fenster von Straßenjungen errichteten Schneemann beiseite, stellt sich im Schneemannskostüm an seine Stelle und läßt sich von Colombine betrachten. Der heimgekehrte Pantalon wütet und fordert den Schneemann höhnisch auf, heraufzukommen. Der erscheint gleich dem steinernen Gast, auch musikalisch den Gouverneur parodierend. In der Verwirrung, die das „Gespenst" verursacht, enteilen Pierrot und Colombine.

Im $^6/_4$-Takt der Einleitung tönt die Liebesmelodie des vereinten Paares (unverkennbar noch unter dem Einfluß von Puccini). Allegretto $^3/_4$ folgt das Thema Pierrots, des armen Geigers; man beachte die Figuren in Takt 9—12. Gleich darauf keimt aus der Bewegung im Baß das Thema Pantalons. Im $^4/_4$-Takt stapft der Schneemann herbei, dessen ergiebiges Motiv durch das ganze Werk aufs erstaunlichste gewendet wird. Eine Modulation führt in die erste Tonart und zur ersten Melodie zurück.

Erich Wolfgang Korngold hat nach dieser Pantomime eine Klaviersonate in drei Sätzen und sechs Charakterstücke für Klavier, „Don Quixote" betitelt, geschrieben. Den Roman des Cervantes hatte er in einer Bearbeitung für die Jugend gelesen. Das erste Stück schildert des Don Quixote unselige Leidenschaft für Ritterbücher und Abenteuer, das zweite Sancho Pansa auf seinem Esel, halb parodistisch, halb gemütlich, das dritte den Auszug des irre gewordenen Ritters; das vierte „Dulcinea" parodiert gefühlvoll ein romantisches Klavierstück, etwa von Schumann, im fünften begibt sich ein Abenteuer; im sechsten, „Don Quixotes Bekehrung und Tod" sind zu obstinaten Glockenschlägen die früheren Motive verknüpft. Die neueste, noch nicht vollendete Arbeit ist ein Trio für Klavier, Geige und Cello, dessen zwei bisher fertige Sätze ich gehört habe; sie scheinen mir noch viel bedeutender und erstaunlicher als alles frühere!

Man sieht, es gibt bei uns Anregungen und Aufregungen in Fülle; mögen sich immerhin andere langweilen oder langweilen lassen. **Dr. Paul Stefan.**



Danzig. Unter dem Titel „Konzert am Hofe Friedrichs des Großen" hat der bekannte um die Danziger Musikpflege seit langem hochverdiente Prof. Dr. *Carl Fuchs* unter zahlreicher Beteiligung der Musikfreunde ein Konzert gegeben, dessen 12 Nummern von heimischen, oftbewährten Kräften (Musikinstitut, Oper, Dilettanten) ausgeführt wurde. Die Namen Johann Sebastian Bach, Philipp Emanuel Bach, Quantz, Graun, Hasse, Benda, Boccherini waren mit Kompositionen vertreten, die teils nachweislich an den Musikabenden Friedrichs des Großen aufgeführt wurden, teils nach ihrer ganzen Stilart doch jedenfalls in den gegebenen Rahmen hineinpaßten. Von König Friedrich wurde die Ouvertüre zur Oper „Il Re pastore", Sinfonia genannt, gespielt. Als Besonderheit hat die erstmalige Aufführung einer Sonate für Flöte und Cembalo in h moll von Friedrich dem Großen zu gelten. Von den zahlreichen Flötensonaten des Königs sind nur noch fünf und zwar in seiner Handschrift erhalten. Vier davon bewahrt die Kgl. Hausbibliothek, eine hat die Königin Augusta an Franz Liszt geschenkt. Auf Ersuchen von Prof. *Fuchs* hat nun der Kustos des Liszt-Museums, Dr. *Obrist*, eine Kopie davon anfertigen lassen und revidiert. Es gehörte eine sachkundige Hand dazu, denn der König hat „ziemlich hieroglyphisch" geschrieben und viel hineinkorrigiert. Nach Herrn Dr. Obrists Urteil liegt jedoch nunmehr eine authentische Kopie vor. Nur die Flötenstimme und der Baß sind geschrieben; den zu improvisierenden Part des Cembals führte Musikdirektor *Brase* (Danzig) geschmackvoll aus. So liegt ein Stück vor, in dem der große König seine Seele „seiner besten Freundin" — so nannte er seine Flöte — anvertraut hat. Namentlich in den langsameren Sätzen erweist sich die Sonate als ein durchaus kunstgerechtes und inhaltreiches Stück. Herr *Weidner* spielte die Flöte meisterhaft. *W. Domansky.*

Dessau. „*Der König von Samarkand*", ein musikalisches Märchen in zwei Aufzügen, Text (mit Benutzung von Grillparzers „Der Traum ein Leben") und Musik von *Franz Mikorey*, hat die Uraufführung im Hoftheater zu Dessau am 27. März erlebt. Der Dessauer Hofkapellmeister Franz Mikorey hat sich bisher nicht nur als Dirigent, sondern auch als Komponist hervorgetan. Zwei Symphonien, etliche Chorwerke, ein Klavierkonzert, ein Klavierquintett und eine reiche Zahl von Liedern sind schon von ihm erschienen und haben seinem Namen die gebührende Beachtung verschafft. Der jüngstvergangene Ostersonntag brachte nun in der Uraufführung ein dramatisches Erstlingswerk, die Märchenoper „Der König von Samarkand". Der Stoff entstammt dem Drama Grillparzers „Der Traum ein Leben". Doch hat ihn Franz Mikorey nicht bedingungslos übernommen — das wäre für den Begriff der Oper nicht angängig gewesen —, vielmehr hat er ihn für seine Zwecke nach Erfordernis um- und ausgestaltet und ihm in poetischer Fiktion noch eine neue textliche Fassung gegeben. Der Inhalt der Oper ist in knapper Skizze folgender. Im Kaukasus lebt Massud als der wohlhabende Besitzer eines großen Bauerngutes. Bei ihm weilen seine einzige Tochter Mirza und sein Neffe Rustan, um welche beide die Liebe ihr zartes Band gewoben hat. Da kommt der Negersklave Zanga ins Haus. Seinem unheilvollen Einfluß gelingt es, den Ehrgeiz des jungen Kaukasusburschen aufzustacheln. Nur nach Kampf und Sieg, nach Kronen und Triumphen richten sich nun seine Gedanken. Bei der Jagd erlauscht er von dem großsprecherischen Omir, daß der König von Samarkand vom Chan von Tiflis mit Krieg bedroht sei und Krone und Reich sowie die Hand seiner Tochter Gulnare dem geben wolle, der als Retter erschiene. Nichts mehr vermag nun den tatendurstigen Rustan zurückzuhalten, auch seiner Mirza Liebe nicht. „Nach Samarkand", so ruft er in leidenschaftlicher Verzückung aus. Am nächsten Morgen soll die Reise beginnen. In der Nacht aber durchkreuzen wirre Träume sein fieberndes Gehirn. Nach Samarkand ist er entrückt. Hier gibt er sich auf seines getreuen Zanga Rat unrechtmäßigerweise als den aus, der den König des Landes von einem ihn verfolgenden Ungeheuer und somit vom sicheren Tode befreite. Den eigentlichen Retter, den „Mann vom Felsen", tötet Rustan nach kurzem Kampf und stößt die Leiche in die Fluten des Tschihun. In festlichem Gepränge wird nun Rustan in die Königsburg geleitet. Plötzlich erschallen wilde Weherufe. Der Vater des Getöteten, der greise Karkhan, klagt über den an seinem Sohn begangenen Mord und erklärt Rustan als den Täter. In Schmach und Schande bricht Rustan zusammen. — Mittlerweile ist's Morgen geworden. Die Weckrufe Zangas ertönen und mahnen zum Aufbruch. Verstört stürmt Rustan aus seinem Gemach. Je länger, je mehr kommt's ihm zum Bewußtsein, daß alles nur ein Traum gewesen, was Schreckliches er durchlebte. Von seinem Wahn ist er geheilt. Er stürzt an seiner Mirza treues Herz, erhält die Geliebte zum Weibe und das Gut des Oheims zu Erb und Eigen. — In seiner überaus vornehmen Musik zeigt sich Franz Mikorey als ein Künstler, dem eine blühende Erfindungsgabe eigen ist und der alle Mittel des Ausdrucks souverän beherrscht. In der Orchestertechnik steht der Komponist zu einem guten Teil noch unter dem starken Einfluß Richard Wagners, doch bietet er auch viel des Eigenen und gerade in diesem sein Schönstes. Dieser Umstand will mir gewährleistend dafür erscheinen, daß Franz Mikoreys Schreibweise bei weiterer Betätigung auf musikdramatischem Gebiete sich zu eigener Stilart in Bälde entwickeln wird. In intensivster Steigerung und zündendster Schlagkraft behandelt Franz Mikorey die dramatischen Momente der Handlung, auf der anderen Seite vermag er die rein lyrischen Partien in den entzückenden Zauber innig zarten Empfindens einzuspinnen. Bestrickend

wirken vor allem die Liebesszenen zwischen Mirza und Rustan. Am höchsten erhebt sich der Komponist in der zweiten Verwandlungsmusik, die ich für das künstlerisch Bedeutsamste der ganzen Oper halte. Die Aufführung der Novität gestaltete sich unter Mikoreys eigener, begeisternder Führung bei trefflicher Rollenbesetzung und in wahrhaft glänzender äußerer Ausstattung zu einer hervorragenden künstlerischen Darbietung. Nach den Aktschlüssen riefen wahre Stürme des Beifalls die Hauptdarsteller und den mit Lorbeerkränzen reich bedachten Komponisten oftmals vor die Gardine. *E. Hamann.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— *Richard Straußens* erstes Bühnenwerk, „Guntram", das nach mehrjähriger Pause jüngst im Opernhaus zu Frankfurt a. M. seine erfolgreiche Wiederaufnahme in den Spielplan der deutschen Bühnen feiern konnte, ist vom Théâtre de la Monnaie in Brüssel zur Aufführung angenommen und wird dort im nächsten Jahre zum ersten Male in französischer Sprache in Szene gehen.

— *Joan Manens* vieraktiges Musikdrama „Acté" hat im Kölner Opernhause die Uraufführung erlebt.

— Wie Berliner Blätter melden, sollen in der zukünftigen Großen Oper in Berlin die Wagner-Opern in erster Linie *Gustav Mahler* anvertraut werden.

— Im Théâtre de la Monnaie in *Brüssel* ist nach 20jähriger Pause Wagners „Fliegender Holländer" wieder aufgeführt worden. Der Erfolg des früher in Brüssel unverstandenen Werkes war außerordentlich.

— Die große italienische Opernsaison, die das Ensemble der New Yorker Metropolitan-Oper in der französischen Hauptstadt veranstaltet, beginnt am 21. Mai, und zwar mit Verdis „Aida" (mit Emmy Destinn und Caruso). Nicht weniger als drei Ehrenkomitees haben sich für die Veranstaltungen gebildet: ein italienisches, ein französisches und ein amerikanisches, deren Ehrenpräsident der Minister des Auswärtigen, Pichon, ist. Es folgen dann Wagner-Vorstellungen in deutscher Sprache, für die die allerersten deutschen Wagner-Sänger gewonnen werden sollen.

— Seit dem 27jährigen Bestand des Metropolitan Opera House in New York ist zum ersten Male die Oper eines *amerikanischen* Komponisten aufgeführt worden. Die Oper ist das Erstlingswerk eines in Boston ansässigen Komponisten *Frederik S. Converse*, der sich bisher nur als Komponist von Orchesterwerken einen geachteten Namen gemacht hatte, und heißt „The Pipe of Desire". Die Vorstellung (unter Hertz) war zugleich die erste in englischer Sprache an der Millionäroper.

— *Rudolf Dellingers* neue Operette „Der letzte Jonas" hat bei ihrer Uraufführung im Dresdner Residenztheater großen Erfolg gehabt. Die Uraufführung galt zugleich als Benefizvorstellung für den seit 3. Dezember v. J. von einem schweren Nervenleiden befallenen Komponisten und langjährigen Dirigenten des Residenztheaters; drittens als eine Art Künstlerjubiläum in absentia zur Erinnerung an den 28. März, den Tag, an dem Dellingers erste Operette „Don Cesar" vor 25 Jahren im Hamburger Karl-Schultze-Theater die Uraufführung erlebte. *H. Pl.*

*

— Das Programm des diesjährigen *Tonkünstlerfestes* des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" in Zürich für die drei Orchesterkonzerte und zwei Kammermusikveranstaltungen liegt in den wesentlichsten Punkten fest. Es sollen aufgeführt werden: Karl Weigl: Symphonie (Uraufführung); H. Huber: Klavierkonzert (Uraufführung, Solist Rudolf Ganz); Bela Bartock: Rhapsodie für Klavier und Orchester (Uraufführung, am Klavier der Komponist); Fr. Delius: Brigg Fair, Symphonisches Gedicht (Uraufführung); Charl. Löffler: Pagan Poème für Orchester (Uraufführung); Ludw. Heß: Fragment aus Ariadne; Max Reger: 100. Psalm; Schillings: Violinkonzert; W. Braunfels: 6. Kapitel der Offenbarung Johannis für Soli, Chor und Orchester (Uraufführung); Fr. Klose: Wallfahrt nach Kevlaar für Deklamation, 3 Chöre und Orchester (Uraufführung); Gesänge mit Orchester von Lies und Fr. v. Hausegger (Uraufführung); H. Suter: Streichquartett (Uraufführung); Reger: Streichquartett (Uraufführung); Kodaly: Streichquartett (Uraufführung); Rob. Heger: Klaviertrio (Uraufführung). Außerdem ist noch Raum für eine Anzahl Lieder vorgesehen, deren Auswahl zur Zeit noch nicht definitiv getroffen ist.

— *Das Max Reger-Fest in Dortmund* (am 7., 8., 9. Mai) hat folgendes Programm: Kirchenkonzert: Fantasie und Fuge über B.A.C.H. op. 46, für Orgel; a cappella-Chöre: Palmsonntagmorgen; Mein Odem ist schwach; Solo-Sonate op. 91 No. 7, für Violine; Choralfantasie über: Wie schön leuchtet uns der Morgenstern, für Orgel. — I. Kammermusikkonzert: Streichquartett d moll; Klarinettensonate; Lieder für Sopran; Variationen über ein Thema von Beethoven, für zwei Klaviere. — I. Orchesterkonzert: Symphonischer Prolog; Lieder für Alt; „Die Nonnen", für gemischten Chor, und Serenade für zwei Orchester. — II. Kammermusikkonzert: Streichquartett Es dur, op. 109; Cello-Sonate op. 78; Lieder für Alt; Passacaglia, op. 96, für zwei Klaviere. — II. Orchesterkonzert: Violinkonzert; Lieder für Alt; Hiller-Variationen für Orchester. Neben einer ganzen Reihe hervorragender Künstler wird auch Max Reger selber unter den Mitwirkenden sein.

— Das 86. „Niederrheinische Musikfest" findet am 18., 19. und 20. Juni im Opernhause zu *Köln* statt.

— Im Dritten „Freiburger Kammermusikfest" (3., 4. und 6. Mai) werden das Rebner-Quartett (Frankfurt), das Triester Streichquartett und das Münchner Streichquartett unter Mitwirkung von Max v. Pauer, Stuttgart (Klavier), Hendrik C. van Oort, Amsterdam (Baß) und der Mitglieder des Münchner Hoforchesters Bruno Hoyer (Horn), Anton Walch (Klarinette), M. Abendroth (Fagott) und Johs. Horbelt (Kontrabaß) eine Auswahl von Meisterwerken der Kammermusikliteratur aufführen.

— *Karl Heinrich Grauns* „Tedeum" in D dur ist durch den „Dresdner Kreuzchor" unter Leitung *Otto Richters* aufgeführt worden. Das Werk, das einst in der Schloßkapelle zu Charlottenburg zur Feier des Hubertusburger Friedens auf Befehl Friedrichs des Großen gesungen wurde und das sich bis in die 30er Jahre des vorigen Jahrhunderts in Choraufführungen behauptet hat, verdient wohl der Vergessenheit entrissen zu werden.

— „Auf dem Felde der Ehre", ein großes Tongemälde des Braunschweiger Hofkapellmeisters *Max Clarus* hat seine Erstaufführung in Kassel erlebt.

— Die „Große Sonate für Klavier und Violoncell in A dur" von *Sigfrid Karg-Elert* (op. 71) ist auch nach der Berliner Premiere in Dresden, Lyon, Marseille, Brüssel, Paris, Valparaiso gespielt worden.

— Wie man uns schreibt, hat der Brucker Cäcilien-Verein am Palmsonntag in einem Kirchenkonzerte unter *Viktor Brunners* Leitung *Pergoleses* „Stabat Mater" nach dem neuen Notenmaterial von Breitkopf & Härtel zur Aufführung gebracht. Das Werk machte einen tiefen Eindruck.

— Die von *Otto Urbach* als Beilage zum Führer durch die Klavierliteratur in der „N. M.-Z." herausgegebene Klaviermusik des 16. und 17. Jahrh. (Toccata von Luzzaschi, Partite sopra Passacagli von Frescobaldi, zwei Correnten von Rossi, Variationen über „Cantilena Anglica Fortunae" von Scheidt) ist im Dresdner Tonkünstlerverein von *Otto Urbach* zum ersten Male aufgeführt worden.

— Im Musiksalon *Bertrand Roth* in Dresden hat als 130. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke das „Rebner-Quartett" (Konservatoriumsquartett aus Frankfurt a. M.) ein Quartett in A dur von Alex Zemlinsky zum ersten Male und das Quartett in g moll von Claude Debussy aufgeführt.

— Die Alleinvertretung der *Clutsam-Klaviatur* hat jetzt Herr Frederick Clutsam, Berlin W. 50, Pragerstr. 22, im Auftrage von „The Clutsam Keyboard Syndicate Proprietary" übernommen. Die Studierenden werden jetzt in folgenden Lehranstalten mit der Clutsam-Klaviatur vertraut gemacht: in den Hochschulen und Konservatorien in Berlin, Wien, Moskau, Haag, München, Stuttgart, Hagen i. W., Pesaro. Auf dem Schumann-Brahms-Feste in Bonn wird *Ernst von Dohnányi* nur die Clutsam-Klaviatur spielen.

— Prof. *M. Preß*, der Primgeiger des Russ. Trios, hat auf einem Geigerwettspiel in Moskau den 1. Preis gewonnen. Das Russ. Trio selber hat außer in Deutschland in London, Budapest und ganz Holland große Triumphe gefeiert.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Von den Konservatorien.* Prof. *Gregori*, der künftige Intendant am Hof- und Nationaltheater in *Mannheim*, wird dort gleichzeitig die Leitung der mit der Hochschule für Musik verbundenen Schauspielschule übernehmen und den Unterricht nach den Prinzipien seiner bisherigen erfolgreichen Tätigkeit an der staatlichen Akademie in Wien umgestalten und erweitern. Der Lehrplan wird außer dem eigentlichen dramatischen Unterricht auch allgemeine Kunstgeschichte und Aesthetik, Geschichte der Literatur des Theaters und der Schauspielkunst, französische und englische Sprache, Tanz- und Fechtkunst umfassen. Für die praktische Ausbildung der Eleven, an der Prof. Gregori neben den bisherigen Lehrern — den Herren Tietsch und Kromer — sich beteiligen wird, ist ein Zeitraum von zwei Jahren vorgesehen. — Am *Prager* Konservatorium ist für die Eleven der Opern- und dramatischen Schule eine bei allem Reiz der Intimität kunstgerecht ausgestattete *Versuchsbühne* mit einer sehr gelungenen Vorführung deutscher und tschechischer Opern- und Schauspielfragmente eröffnet worden. Man beabsichtigt hier auch das *alte Singspiel* neben den Jugendopern Mozarts zu pflegen. — Im Großh. Konservatorium in *Karlsruhe*, das ebenfalls die

rhythmisch-gymnastischen Kurse nach dem System Dalcroze eingeführt hat, haben unter der Leitung von Frau Ordenstein die Schüler dieser Klasse eine öffentliche Aufführung veranstaltet.

— *Berichtigung.* Beim Durchblättern von Herrn Göllerichs „Liszt-Erinnerungen" finde ich auf S. 154 ein paar Zeilen, die entschieden der Berichtigung bedürfen, da Herr Göllerich irrtümlicherweise meint: „Charakteristisch bleibt, daß Liszt seine symphonische Dichtung „Hamlet" knapp zwei Monate vor seinem Hinscheiden (1886) zum ersten Male in der Orchesterfassung gehört habe", während genau 10 Jahre früher der eifrige „Lisztianer" Max Erdmannsdörfer, der auch Liszts „Berg-Symphonie" aufgeführt hat, vom Meister (siehe Liszt-Briefe von La Mara Bd. II, S. 240—241) benachrichtigt wurde, daß er zum Konzert am 2. Juli 1876 nach Sondershausen kommen werde und „bescheidenst die symphonische Dichtung ‚Hamlet' vorschlug, die er niemals hörte!"

Das stattliche Programm lautete also damals:

Berlioz	Vehmrichterouvertüre.
Liszt	Festklänge.
Wagner	Venusberg-Bachanale (neu komp. Szene.)
Wagner	Großer Festmarsch. (Beide Werke zum 1. Male)
Liszt	*Hamlet*, symphon. Dichtung.
Berlioz	Harold-Symphonie.

Das Konzert war im fürstl. Hoftheater und der Meister saß mit mir und einigen illustren musikalischen Gästen in einer Loge — wurde, wie gewohnt, enthusiastisch gefeiert — und in mir klingen noch immer alle seine lieben, begeisterten Worte über den Dirigenten, mit dem er nach der wundervollen „Hamlet"-Aufführung unzählige Male vor dem Publikum erscheinen mußte. *Pauline v. Erdmannsdörfer-Fichtner.*

— *Tantiemen an Komponisten.* Die „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer" (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) veröffentlicht ihren Geschäftsbericht für das Jahr 1909. Es wurde eine Gesamteinnahme von 268 800 M. (im Vorjahr 208 200 M.) erzielt; an Aufführungsgebühren allein gingen 249 700 M. (im Vorjahr 196 700 M.) ein, wovon 201 100 M. = 80,54 Prozent (im Vorjahr 150 600 M. = 76,55 Prozent) an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Verleger, Textdichter, sowie an die Unterstützungskasse der Genossenschaft zur Verteilung gelangten. In der Hauptversammlung wurde der Vorstand in seiner bisherigen Zusammensetzung wiedergewählt.

— *Vom Musikalienverlag.* Die Schlesingersche Buch- und Musikalienhandlung in Berlin (Rob. Lienau) feiert das Jubiläum ihres 100jährigen Bestehens. Ad. Martin Schlesinger hatte am 1. April 1810 das Ladengeschäft gegründet, das sich bald auch dem Verlag zuwandte und Werke von Spontini, Cherubini, B. A. Weber, Méhul, Rhigini erwarb. Mit dem Aufleuchten von Carl Maria v. Webers Stern begann auch Schlesingers Unternehmen rasch in die Höhe zu gehen. Auch mit Beethoven trat die Firma durch persönliche Besuche der Chefs in Verbindung und erwarb die letzten Klaviersonaten und Streichquartette, wie die „Schottischen Lieder". Nach dem Tode des alten Schlesinger (1838) führte sein Sohn *Heinrich* die Firma weiter. Aus den von ihm erworbenen Werken seien erwähnt Meyerbeers „Robert der Teufel" und Halévys „Jüdin", während er den ihm angebotenen Verlag des „Fliegenden Holländers" — dankend ablehnte! Im Jahre 1864 verkaufte er das Geschäft an Robert Lienau, 1875 wurde der Wiener Verlag „Tobias Haslinger" angekauft und damit der Bestand des Geschäftes fast verdoppelt. Am 1. Januar d. J. haben die beiden Söhne Lienaus, Robert und Wilhelm, das Geschäft übernommen.

— Der Musikverleger *Carl Simon* in Berlin hat sein 50jähriges Berufsjubiläum gefeiert.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Dr. *Gotthold Henning*, der bekannte Leipziger Musikschriftsteller und Klavierpädagoge, ist vom Fürsten Reuß ä. L. zum Professor der Musik ernannt worden.

— Dem Kammervirtuosen *Karl Piening*, Solo-Cellisten der Meininger Hofkapelle, ist vom Herzog von Meiningen der Professoren-Titel verliehen worden.

— Man schreibt uns: *Wien* hat wieder einmal seine Hoftheaterkrise und zwar ist es schon die dritte in wenigen Jahren: *Mahler, Schlenther, Weingartner* — an alle diese Namen knüpft sich die Erinnerung an bewegte Theaterzeiten, die man gerade in unserer, dem Personenkultus so zugeneigten Stadt ungemein ernst nimmt. Das Schlimme an der gegenwärtigen Krise ist nun, daß sie eine „Klatschkrise" ersten Ranges ist, daß sie sich, statt mit der Kunst mehr mit den Privatverhältnissen der beteiligten Personen befaßt und den Besonneneren dadurch nötigt, sich mit aller Energie auf die Seite der beklatschten und bekrittelten Personen zu stellen, auch wenn er sich in Bezug auf das künstlerische Moment nicht dazu bemüßigt fühlte: was in aller Welt gehen die Privatangelegenheiten eures Direktors euch eigentlich an? Lassen wir doch das Persönliche — daß eine Sängerin einen Bühnenleiter mehr in ihren Bann zieht, als für gerechte Rollenverteilung gut ist, soll anderswo auch schon vorgekommen sei. — Ein riesengroßes Defizit taucht auf. Krisengerüchte durchschwirren die Luft: der Direktor wird fallen, heißt es und gleich darauf: nein, nur auf den Oberregisseur und eine allmächtige Sängerin sei es abgesehen. Die Verhältnisse bedürfen der Klärung, aber wer auch fallen möge: Die wahre, echte und edle Kunst möge Sieger bleiben. *a.*

— *Gustav Mahler* wird nach seinen eigenen Mitteilungen auch in der nächsten Saison in New York tätig sein. Nach Konzerten mit dem Colonne-Orchester in Paris und in Rom wird er sich den Sommer über der Einstudierung seiner Achten Symphonie für die Münchner Uraufführung widmen.

— Prof. *Willy Heß*, einer der vorzüglichsten Schüler Joachims, früher in Frankfurt a. M., Köln, Manchester, zuletzt Konzertmeister des Bostoner Symphonie-Orchesters, tritt als Nachfolger Halirs in das Lehrerkollegium der Kgl. Hochschule in Berlin. Prof. Heß wird auch die Leitung der Orchesterklasse übernehmen und außerdem als Primgeiger dem bisherigen Halir-Quartett angehören. Für das Berliner Kunstleben bedeutet das einen außerordentlichen Gewinn. *L.*

— Stadtpfarrchorregent *Vinzenz Goller* in Regensburg, ein gebürtiger Oesterreicher und Schüler Haberls und Hallers, ist zur Leitung der kirchenmusikalischen Abteilung an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien nach einstimmigem Beschluß des Kuratoriums an dieses erste staatliche Musikinstitut berufen worden. Herrn Goller geht ein guter Ruf als Kirchenkomponist voraus. *L. W.*

— Hofkapellmeister *August Richard* aus *Altenburg* ist als Nachfolger des Musikdirektors Schmutzler zum Dirigenten des Heilbronner Singkranzes gewählt worden. (Man darf dem Singkranz zu dieser Wahl gratulieren. Red.)

— In *Leipzig* ist Oskar Noë, bekannt als Konzertsänger und Gesanglehrer am Konservatorium, tot in seinem Zimmer aufgefunden worden. Ausströmendes Leuchtgas hatte den Erstickungstod herbeigeführt.

— Kgl. Musikdirektor *Fritz v. Schreiner*, seit 24 Jahren Chordirektor der *Dresdner* Hofoper, ist am 9. März im Alter von noch nicht 46 Jahren an den Folgen einer Blinddarmoperation gestorben. Der Verewigte stammte aus Graz (in Steiermark) und war ein hochgebildeter Musiker.

— *Edouard Colonne* ist in Paris gestorben. Mit ihm ist einer der wenigen französischen Dirigenten dahingegangen, deren Namen auch in Deutschland allgemein bekannt geworden sind. Lamoureux, wie Colonne in Bordeaux geboren, käme hier in Betracht. Obschon über ein Jahrzehnt tot, wird er heute noch genannt, als ehemaliger Leiter der „Concerts Lamoureux" (Nouveaux-Concerts), in denen er für Wagner, für die Zukunftsmusik in Paris eintrat und schließlich siegte. Seinen Ruhm hat also auch er als Fortschrittsmann, nicht als Reaktionär errungen. Aehnlich der jetzt gestorbene Colonne, der Nestor der Pariser Kapellmeister. Auch er nahm die Modernen ins Programm seiner Sonntags-Konzerte im Châtelet-Theater auf, wodurch sie sich von denen des „Konservatoriums" unterscheiden. — Edouard Colonne erblickte das Licht der Welt am 23. Juli 1838. Frühzeitig der Musikkunst zugewandt, errang er den ersten Kompositionspreis im Jahre 1858, den ersten Violinpreis im Jahre 1863. Von 1858–1867 wirkte er als Dirigent des Opernorchesters, das er dann wieder von 1891—1893 leitete. Er gehörte auch eine Zeitlang den bekannten Pasdeloup-Konzerten an, die einst so mutig für die jungen Musiker Bizet, Guiraud, Massenet, Saint-Saëns usw. eintraten. Später gründete Colonne in Lamoureux eine Quartettgesellschaft. Von 1873 ab widmete er sich jedoch ausschließlich der von ihm gegründeten Konzertgesellschaft, die auch von finanziellem Erfolge begleitet war. Die französische Romantik fand in Colonne einen ihrer eifrigsten Kämpfer und die Werke des großen, unruhigen Berlioz bildeten das beste Repertoire seiner Konzerte. Doch war bei ihm nicht jenes Feuer zu finden, das Lamoureux beseelte, wenn er einem Tondichter die Bahn öffnen wollte. Nebenbei haben die Colonne-Konzerte noch die Spezialität, berühmte in- und ausländische Solisten vorzuführen. Colonne hat es auch verstanden, dem kaufmännischen Teile seines Unternehmens die gebührende Beachtung zu schenken. Manche fanden diese Seite seiner Begabung sogar zu stark ausgeprägt. Jedenfalls aber hat er seine Konzerte auch pekuniär durchgesetzt, und dadurch, daß er sie auf sichere Basis stellte, der Kunst zweifellos genützt. (Ein Bild Colonnes brachte die „N. M.-Z." in No. 15 des 27. Jahrgangs.)

— Wie nach Schluß der Redaktion bekannt wird, ist Geheim. Kommerzienrat *Julius Blüthner*, der Begründer der bekannten Pianofortefabrik, im Alter von 86 Jahren in Leipzig gestorben.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 7. April, Ausgabe dieses Heftes am 21. April, des nächsten Heftes am 6. Mai.

Neue Männerchor-Literatur.

Bei der heute fast zu stark dominierenden Stellung der Männerchöre im Chorgesangswesen erwächst denen, die mitarbeiten an der musikalischen Volksbildung immer mehr die Pflicht und Schuldigkeit, auf diese, wenn auch einseitige und engbegrenzte Gattung zu achten und das vorhandene Material sichten zu helfen, der vielfach vorhandenen Urteils- und Geschmacklosigkeit, die sich bei Sängern und Dirigenten zeigt, entgegenzutreten und auf das wirklich Wertvolle aufmerksam zu machen. Auch in der Männerchor-Literatur überwiegt die Quantität die Qualität, auch hier machen sich die Folgen einer Ueberproduktion unangenehm bemerkbar. Die Zeit und gesunder Instinkt müssen eben auch hier sichten und helfen Wie manches Wertvolle jedoch von all dem Wust erstickt wird, wie manches Veilchen ewig im Verborgenen blühen muß, ist gar nicht abzusehen.

Von **Hugo Kaun**, einem Komponisten, dessen Name einen guten Klang in der Männerchorwelt hat, sind wieder 6 Chöre bei *Heinrichshofen, Magdeburg*, als op. 86 erschienen. (Beiläufig gesagt, eine gute Manier, nicht jedes einzelne Chörchen nach berühmten Mustern als ein Opus (Werk!) zu bezeichnen, um auf diese Weise der an Aeußerlichkeiten und Quantitätbegriffen hängenden Welt mit Hunderten von Opera imponieren zu wollen.) Sämtliche Chöre verraten einen Urheber, der sich, wie kaum erst zu sagen, im Satzbau wie aber auch in sangbarer Linienführung auskennt, der sich an die dem Männerchor gezogenen Grenzen hält und auch auf Charakterisierung etwas gibt. Allerdings scheint mir dies von allen modern Denkenden und Fühlenden mit Recht betonte Ausdrucksmittel bei No. 3 (Die Ablösung) in etwas übertriebenem Maße angewandt zu sein. Das Ganze schmeckt, abgesehen von einfacheren Effekten (Glockenschlag, im Schnee knarrenden Tritten usw.) stark nach Schauerballade und gegen das Ende zu hat man bei dem hohen *ff*-Schluß den Eindruck, als ob statt des ablösenden Todes der leibhaftige Gottseibeiuns den Posten beim Genick packe. No. 1 (Im stillen Kirchhof) hat viel Stimmungsgehalt; namentlich wird die Stelle „Was flüstern die Cypressen" Eindruck machen. Der Durschluß ist nur vom rein musikalisch-formalistischen Standpunkt aus (so ist er schon vergessen!) erklärlich. No. 2 ist ein sehr wirkungsvoller, das schöne Gedicht von Schönaich-Carolath reizvoll wiedergebender Chor. Der Mittelsatz mit der Aufzählung der Schönheiten aller Herren Länder, die einschmeichelnde Stelle, wo vom Fächeln und Wehen der Palmen die Rede ist, der machtvoll gesteigerte, achtstimmige Schluß sichern ihm bei entsprechender Besetzung den Erfolg. Auch das Weihnachtslied (No. 4) atmet Tannenduft und Christnachtpoesie. Wie schön schon der Anfang! Wie gut ist die Märchenstimmung getroffen. Schade, daß auch hier der äußerlich wohl effektvolle Schluß stimmungzerstörend wirkt. Das „Auf der Wacht" will mir nur teilweise gefallen, während der letzte, auf einen burschikos-leichtsinnigen Ton gestimmte Chor leicht anspricht.

Camillo Hildebrand ist eine Persönlichkeit, die ihre eigenen Wege geht, doppelt anerkennenswert bei dieser so viel verbreiteten öden, abgeleierten Liedertafelei. Zwar wirkt von den vier bei *Gebr. Hug* erschienenen Chören der erste „Wo sind die Stunden" (Hoffmann von Hoffmannswaldau) nicht gerade zwingend auf mich, dafür sind aber die anderen drei (Mittag, Notturno und Hochsommernacht) erfüllt von einer musikalisch-poetischen Stimmung, die in ihrem zarten Duft jeden feiner Fühlenden berücken wird. In modulatorischer Hinsicht sind die Chöre gar nicht leicht gesetzt und nur Vereine, die über besseres, solchem Stimmungszauber zugängliches Material verfügen, werden sich mit vollem Erfolg an derartige Vorwürfe machen können.

Für **Göpfarts** Chöre konnte ich mich dagegen um so weniger begeistern (op. 77—79, *Heinrichshofen*). Sie sind wohl sangbar gesetzt, enthalten einzelne hübsche Effekte; doch machen sie zu viel Konzessionen an den üblichen Geschmack. Am besten wirkt das Sonnenwendlied, während das „Es zog der Maienwind zu Tal" viel Süßlich-Ueberschwängliches, Liedertafelmäßiges und „Das deutsche Lied" viel Kraftmeierisch-Phrasenhaftes (wie flach wirkt z. B. die Stelle „Für Schönheit noch und Wahrheit glüht") enthält.

Von **Frank L. Limbert** sind im *Hainauerschen* Verlag als op. 23 drei Männerchöre erschienen. Auch hier ein Komponist, der sich in Satzbau und Stimmführung auskennt, wenn mir auch aufwärts gehende oder schlecht eingeführte Septimen (so z. B. No. 3 S. 10 Takt 4 und auf derselben Seite drittletzten Takt) oder überschwängliche Vorhalte wie sie in No. 1 S. 5 bei dem Wort „Größe" und No. 2 bei „nur ahnen" sich vorfinden, nicht gefallen wollen. Am besten wirkt der „Lobgesang" aus dem 89. Psalm. Ein derartiger Vorwurf ist bei den sich ewig wiederholenden textlichen Motiven unserer Männerchöre doppelt annehmbar und als Versuch religiöser Vertiefung der Verbreitung würdig, wobei man das veraltete Deutsch freilich mit in den Kauf nehmen muß. Kräftig wirkt die Stelle mit dem die ersten Tenöre in der Oktave unterstützenden II. Baß, ausdrucksvoll das „und deine Wahrheit ist um dich her". Ebenso ist die Steigerung bei der Stelle „Mitternacht und Mittag usw." fesselnd. Der Schluß bei „Amen" kommt mir etwas gesucht vor. Weniger dürften die beiden anderen Nummern ansprechen. No. 1 „Deutscher Preisgesang" unterscheidet sich wenig von den bei patriotischen Festlichkeiten vorzutragenden gut gemeinten, aber vom künstlerischen Standpunkt wenig wertvollen Gelegenheitskompositionen. Aeußerer Schwung fehlt ihm nicht, wenn auch der etwas tief liegende Anfang ihm keine vollkräftigen Eingangstöne gibt. Der nach meinem Fühlen eine gereimte philosophierende Predigt darstellende und deshalb für musikalische Behandlung wenig brauchbare textliche Vorwurf bei No. 2 (Nur ahnen) läßt von vornherein eine tiefere musikalische Gesamtwirkung nicht zu und selbst auftauchende schöne Stellen können wenig für die Stimmungslosigkeit des Ganzen entschädigen.

Von **Max Gulbins** sind in demselben Verlag ferner drei Männerchöre als op. 43 erschienen. Auch hier nehmen technische Vorzüge von vornherein gefangen und gute, volle Besetzung der Stimme ist nötig, um namentlich dem ersten Chor zur vollen Wirkung zu verhelfen. In No. 1 hat der Komponist das feurige Körnersche Gedicht sehr energisch angepackt und weiß auch tonmalerische gelungene Effekte anzubringen (z. B. bei der Stelle „Die Männerfaust zerteilt die Wellen", wo die Mittelstimmen die brandenden Wogen schildern und der zweite Baß mit seinen wuchtigen Stößen die sie teilende, alles überwindende Manneskraft überzeugend zum Ausdruck bringt). Es muß wirklich eine Freude sein, eine solche Komposition mit gut diszipliniertem, klangbefähigtem Material erschöpfend zum Ausdruck zu bringen. Das Ständchen, von demselben Dichter, enthält viel duftigen Stimmungsreiz. Mehr einschmeichelnd als spukhaft wirkt die Stelle, „Mich umschleichen nächtliche Gespenster", wenn natürlich hier keine klappernden Lemuren gemeint sind. Still und bescheiden drückt sich im zartesten *ppp* der wenig stürmische Liebhaber und entschuldigt sich als hübsch gesitteter junger Mann noch vorher, die Nachtruhe des Liebchens gestört zu haben. Musikalischen Humor enthält der dritte Chor, wenn auch die Anwendung der auseinandergehenden Tonleiter (zu Anfang) ein etwas primitiver Effekt ist und die sich ablösenden Terzengänge bei „sie schaut her" usw. etwas flach wirken.

K. Eichhorn.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 14 ist diesmal 8 Seiten stark. An erster Stelle steht ein Stück zum „Führer durch die Klavierliteratur" von *William Byrd*. Die interessanten Variationen des alten englischen Meisters bilden die musikalische Ergänzung zum heutigen Aufsatz von *Otto Urbach*. Von der englischen Klaviermusik dieser Epoche sollen noch weitere Proben erscheinen. — Es folgt die Einleitung zur Pantomime „Der Schneemann" von *Erich Wolfgang Korngold*, das Stück eines elfjährigen Knaben. Dr. Paul Stefan erwähnt seiner im heutigen „Wiener Brief"; und diese Leistung ist in der Tat erstaunlich. Nicht sowohl in technischer Beziehung, der junge „Wolfgang" ist sozusagen mit modernen Ohren auf die Welt gekommen, sondern vor allem durch die Art und Weise, wie das Ganze „gesehen" ist. Das finden wir auch in den übrigen Partien der Pantomime. Der 39 Seiten starke Klavierauszug wurde in den Weihnachtsferien 1908 und in den Osterferien 1909 niedergeschrieben, also in verhältnismäßig kurzer Zeit. Schließen wir uns dem Wunsche von Richard Strauß an, daß diesem Talente die ruhige künstlerische Ausreifung zuteil werden möge. — An dritter Stelle steht ein schlichtes Liedchen „Geduld du kleine Knospe" von *Nicolai v. Wilm*, der ja auch unsern Lesern ein guter Bekannter ist. Der 1897 (in Brünn) geborene Korngold und der jetzt 76 Jahre alte N. v. Wilm: zwei interessante Gegensätze ihrer Zeit.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Vereinigung Musikstudierender. Wir werden gefragt, ob es eine „Vereinigung ehemaliger Musikstudierender der Kgl. Hochschule-Berlin" gibt und wo sie ihren Sitz hat? An wen man sich wegen Aufnahme usw. wenden müßte? Für gefl. Auskunft aus unserm Leserkreise wären wir dankbar.

P. W. Wir raten Ihnen dringend ab, Ihren sicheren Beruf aufzugeben. Die Stellungen sind rar. Einheitliche Bestimmungen für das ganze Reich gibt es überhaupt nicht. Lassen Sie sich in eine größere Stadt versetzen, dann wären Sie als Lehrer mit Ihren musikalischen Kenntnissen für solchen Posten prädestiniert. Vielleicht treten Sie noch mit dem Verfasser des Artikels in Verbindung?

A. Fr., Brünn. Wir bedauern, die Notiz in der Form nicht aufnehmen zu können. Wenn die Komposition, die ihrem Titel „Eine Florentinische Tragödie" (Wilde) nach interessant ist, erst aufgeführt ist, werden wir es gern erwähnen.

K. W., H. Ja, es finden Festspiele in Bayreuth statt und zwar in der Zeit vom 25. Juli bis 19. August. (Wiederholt aus der letzten Nummer des vorigen Quartals.)

Einjährig-Freiwilliger. Riemann, Katechismus der Fugenkomposition (Analysen des Wohltemperierten Klaviers und der „Kunst der Fuge"). Max Hesses Verlag in Leipzig. O. Klauwell, Geschichte der Sonate. Wir bedauern, schriftlich nicht antworten zu können.

F. L. Wir bedauern, schriftlich nicht antworten zu können. Ohne den betreffenden Herrn zu kennen, ist es uns leider nicht möglich, ein Urteil abzugeben. Die Jugend scheint gegen ihn zu sprechen; wo aber pädagogische Begabung wirklich vorhanden ist, wird sie sich auch bei jungen Leuten schon äußern; wer sie nicht hat, wird dem Mangel selbst durch langjährige Erfahrung nicht ganz abhelfen können. Versuchen Sie es mit dem jungen Lehrer. Er wird sich zum mindesten große Mühe geben.

T. V. 13. Einen passenden Chor für die Königin Luise-Feier hat A. Egidi komponiert. (Verlag von Chr. Fr. Vieweg; siehe Inserat auf dem Umschlag.)

H. F. in Fr. Ein Komponist namens Tingry (?) ist uns nicht bekannt. Wenden Sie sich an das Verlagshaus, in dem das Trio erschienen ist.

J. E. Sie gehen am besten in Ihre Musikalienhandlung und lassen sich einen Führer durch die Quartett- (Quintett-) literatur mit Angabe der Schwierigkeitsgrade geben. Schuberts Forellenquintett ist zu schwer? — Tempo rubato heißt freie Behandlung des Tempos.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 5. April.)

R. D. in —fels. „Abendlied" und „Mondnacht" haben den entsprechenden Stimmungscharakter. Der Satz ist zwar nicht in allem einwandfrei, läßt aber auf eine treffliche Begabung schließen.

M. Kl. Dem 6stimmigen Satz sind Sie noch nicht gewachsen. Das „Danklied" ist übrigens in seiner harmonischen Durch-

führung ziemlich schwach; es bewegt sich beharrlich in Tonarten, die in der Richtung der Unterdominante liegen, statt daß es sich, um eine entsprechende Erhebung zu erreichen, mehr der Oberdominante zuwenden sollte. „Abschied" geht an; jede Zeile erinnert jedoch an liebe, alte Bekannte. „Tantum ergo" trifft im allgemeinen den richtigen Ton; einige plumpe Schnitzer entwerten den Satz.

K. N., Br. „Vorsatz" ist eine mittlere Leistung. Sie haben schon Besseres vorgelegt. Das „Kyrie" ruft nach kontrapunktischem Studium, denn sonst wäre der vokale Teil nicht gar so dürftig ausgefallen.

M. M. in M. In Ihren Liedern fehlt es nicht an künstlerischen Höhepunkten. Es ist kein Stimmungsmoment, dem Sie nicht Rechnung zu tragen verständen. Sie folgen den Lichtern des Textes und wählen kongruente Harmonien. Paßt D dur für „Bitte"? Die Melodien gestatten eine sinngemäße, eindrucksvolle Deklamation. Bei dem Trauungsgesang hat man das Gefühl, als ob Sie noch mehr zu sagen hätten. Ihr Talent der auf den Grund der Dinge gerichteten Pflege wartete. Sie schreiben gute Musik. Was ihr an Verinnerlichung fehlt, das wird der Ernst des Lebens wohl noch von selber bringen.

Holmar Frei. Sehr instruktiv für Sie wäre nun ein Vergleich Ihres ziemlich matten „Ueber allen Wipfeln" mit der Komposition von Schubert. Tiefere Musikstudien haben Sie in Ihrem Leben noch nicht getrieben. Etwas besser ist das „Gebet".

J. A. El., Rbg. Was Sie sich autodidaktisch schon angeeignet haben, verdient Anerkennung. Mehr als auf positives Wissen scheinen Sie sich in Ihrem Fantasiestück auf Instinkt und Zufall verlassen zu haben. Der Satz weist viele problematische Stellen auf. Die Cellostimme an sich erfüllt die Forderungen einer wirksamen Notierung.

T. Schm., Rbg. Ihre treffliche Charakterisierungskunst, die sich auch in den 4 Liedern bewährt, glauben wir früher schon einmal gelobt zu haben. Im Bestreben, einfach und wahr zu sein, werden Sie noch höhere Ziele erreichen. Das gewählte moderne Kolorit sagt einem nicht immer unmittelbar zu. Die Geheimnisse der Tonseele fangen an, sich immer mehr zu offenbaren, und so hoffen wir, daß auch für Sie die anhaltende Fühlung mit der gegenwärtigen Fortschrittspartei Gutes bringt.

Verlaine. Es liegt ein kongeniales Moment zwischen Ihren 2 Schöpfungen und den modernen Texten dazu. Es freut uns, einen so tüchtigen Musiker in Ihnen kennen gelernt zu haben.

H. W—nik, M. Wie Ihr Brief, so atmen auch Ihre Klänge ein freudiges Behagen. „Abschied" und „Marsch" halten sich fern von seichten Banalitäten, und darum mag man es Ihnen glauben, daß Ihnen die Musik eine liebenswürdige Gesellschafterin in gesunden und eine treue Trösterin in kranken Tagen ist. Ein solches Dilettieren besitzt auch die Achtung des Künstlers.









Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Introduktion zur Pantomime „Der Schneemann."

Erich Wolfgang Korngold.



Diese Introduktion aus der Pantomime „Der Schneemann" von Erich Wolfgang Korngold wird mit freundlicher Bewilligung des Herrn Dr. Julius Korngold in Wien in der Neuen Musik-Zeitung veröffentlicht. Der Klavierauszug ist nur privat in nummerierten Exemplaren an eine Anzahl Musiker und Musikfreunde abgegeben, und zwar ausschließlich zum Zwecke einer Feststellung. Die Pantomime ist das Werk eines elfjährigen Knaben.



a tempo

rit.

Wiegend. Allegretto.

mf

Etwas schneller, aber ruhig abgemessen.

f pesante


8
Moderato.
cresc.
ff
8
8
rit.
beschleunigter
ff

„Geduld, du kleine Knospe."

(Graf v. Platen.)

Nicolai v. Wilm, Op. 241. No. 2.



Introduktion zur Pantomime „Der Schneemann.“

Erich Wolfgang Korngold.



Diese Introduktion aus der Pantomime „Der Schneemann“ von Erich Wolfgang Korngold wird mit freundlicher Bewilligung des Herrn Dr. Julius Korngold in Wien in der Neuen Musik-Zeitung veröffentlicht. Der Klavierauszug ist nur privat in nummerierten Exemplaren an eine Anzahl Musiker und Musikfreunde abgegeben, und zwar ausschließlich zum Zwecke einer Feststellung. Die Pantomime ist das Werk eines elfjährigen Knaben.



a tempo

rit. - - - - - - - -

Wiegend. Allegretto.

mf

Etwas schneller, aber ruhig abgemessen.

f pesante


Moderato.
cresc.
ff
rit.
beschleunigter
ff

„Geduld, du kleine Knospe."

(Graf v. Platen.)

Nicolai v. Wilm, Op. 241. No. 2.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1910 Heft 15

Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Inhalt:

Die Kunst der Kritik.

Vortrag, gehalten vor dem 111. deutschen Journalistentag in Berlin vom Minister für musikalische Angelegenheiten Dr. v. HEITERSHEIM.

(Nach dem Konzept mitgeteilt von *Dr. Max Steinitzer.*)

(Fortsetzung.)

JETZT, wo ich zum positiven Teil komme, nämlich dazu, zu sagen, wie man nach meiner Ansicht kritisieren darf und soll, denkt wohl mancher: der will uns das Exempel selbst vormachen! Davon bin ich weit entfernt. Ich will nur mit Hilfe der letzten Jahrgänge einiger Musikzeitungen meine Rezeptivität für die Gedanken Anderer benützen; eigene zu äußern wäre für mich als Minister allzu unzeitgemäß.

Man liest heutzutage viel durcheinander, gewiß. Aber glücklicherweise haben Kopf und Schreibtisch Fächer, in die sich das Zusammengehörige einordnet. Man irrt sich nämlich sehr, wenn man meint, die ganze in der Tageskritik niedergelegte Geistesarbeit sei nur dazu gut, mit dem Tage zu verwehen, weil die Kritiksammlungen Einzelner gewöhnlich enttäuschen.

Es handelt sich bei dieser zum Teil natürlich zufälligen Auswahl nicht etwa quasi um eine Zensurerteilung für kritische Leistungen, sondern um Studien über zweifellose und lang ersehnte literarische und sachliche Fortschritte. Naturgemäß sind es die Musikzentren, in denen sich die deutsche musikalische Kritik neuerdings zur Kunst ausbildet, vor allem Berlin[1]; Wien erst seit allerjüngster Zeit, weil dort die wesentlich negative Hanslick-Richtung erst überwunden werden mußte. Selbst für die meisten mittleren Provinzblätter sind heute jene Zeiten des alten Leipziger Stils, externismus miserabilis Lipsiensis, vorbei, in denen der Berichterstatter mit deutschen und lateinischen Satzteilen und Wortgebilden einen Verzweiflungskampf kämpfte wie Oberländers Frosch in der Buttermilch, in Fremdwörterorgien wie: Das Konservatorium besuchten dieses Jahr 150 Zöglinge maskulinen und 100 femininen Geschlechts; das solistische Individuum des Abends war Herr d'Andrade; Frau Uzielli effektuierte mit einer Arie von Händel. (Warum nicht lieber gleich: „eine Arie"?) Die Aufnahme des Werkes war eine warme, in einem Hervorruf des dirigierenden Herrn Prof. R. gipfelnde. —

Die Schwierigkeiten, die sich der Kritik als Kunst entgegenstellen, sind nicht klein. In ihrem Beginne steht die erforderliche kunstwissenschaftliche Bildung, die einem klar zum Bewußtsein bringen muß, um welche ästhetischen Werte es sich bei Schilderung und Beurteilung handelt; dann folgt die Forderung, sei es nun mit viel oder wenig Worten, eine Künstlererscheinung zu charakterisieren. Dies z. B. bei verschiedenen Streichquartettvereinigungen mit Sicherheit durchzuführen, ist eine äußerst schwierige Aufgabe; auch bei Violinisten, Pianisten, Sängern ist es nicht immer leicht; denn das ist selbstverständlich, wo es sich um künstlerische Kritik handelt, alles irgendwie Phrasenhafte muß vermieden werden. Unsere politische Ausdrucksweise darf nicht die der Diplomatie sein.

* * *

Es handelt sich zunächst um die *Erweiterung der Grenzen* künstlerischer Rezension überhaupt. Wir haben jetzt unsere Theoretiker der Kritik, deren Leistungen in diesem Spezialfach zuweilen ihre eigenen praktischen sogar überragen. Ich denke z. B. an die klassische Auseinandersetzung von Dr. *Louis* (München) über die Begriffe Fortschritt, Reaktion usw. in der Einleitung seiner „Musik der Gegenwart". Vor allem gilt es, den Standpunkt der *positiven* Kritik zu festigen. Gewarnt wird vor jener Negation, für welche der Mann, der silberne Löffel stiehlt, ein Ehrenmann ist im Vergleich zu dem, der ihrem Normalmeterstab des Kunstschönen nicht entspricht, anstatt daß man positiv an das Kunstwerk herangeht. Vielleicht gehorcht es dennoch einem inneren organischen Gesetze, von dem sich der Herr Beurteiler bis jetzt nichts hat träumen lassen. (*Otto Neitzel*, S.) In hochverdienstlicher Weise werden von Dr. *Leopold Schmidt* (S.) zwei der fatalsten Modeauswüchse bekämpft: die schmähende Mendelssohn-Verkleinerung und die absurde Theorie von der Entstehung großdimensionierter Kunstwerke aus außerkünstlerischen bewußten Absichten und Zwecken.

Gerade das Bedeutende, führt Schmidt aus, wird erst allmählich in seinem Wesen erkannt; die Entwicklung vollzieht sich durch Assimilation der Urteilenden, also auch der Kritiker; das Gefallen tritt immer erst im Zustand des Vertrautseins ein. Zu vermeiden ist demgemäß der unvorsichtige Gebrauch der Phrase „Das ist keine Musik mehr". Wer will denn die Grenze bestimmen, jenseits deren, die Musik aufhört, wo doch die Geschichte auf Schritt und Tritt lehrt, daß nachträglich Musik „geworden", was vordem nach der Meinung jener Leute keine „war"? Erst gilt es vor allem, für das Neue, wenn es ernst zu nehmen ist,

[1] Deshalb sind die angezogenen Zitate auch vornehmlich den in den Musikzentren erscheinenden Zeitschriften entnommen. A. = Allgemeine Musikzeitung, D. M. Z. = Deutsche Musiker-Zeitung, N. = Neue Musik-Zeitung, R. = Rheinische Musik- und Theaterzeitung, S. = Signale.

einzutreten. Das törichte Gerede von der Unehrlichkeit findet in Meyerbeer ein krasses und warnendes passives Beispiel, ebenso wie die oberflächliche Besprechung des Schönheitsapostels Mendelssohn, die endlich zur Ruhe kommen sollte. Meyerbeer die Absicht künstlerischer Frivolität unterzulegen, ist absurd; als Musiker hat er zweifellos so erfunden und geschaffen, wie seine Natur ihn anwies, ohne andere Absichten als sie j e d e n Komponisten bei seiner Arbeit erfüllen. Soweit Schmidt.

August Spanuth (S.) schreibt z. B. gelegentlich der Zugabe eines Präludiums von *Debussy* durch *Rudolf Ganz:* Es ist das gewiß a n d e r e Musik, als wir sie gewohnt gewesen sind, aber es wird doch nachgerade langweilig, wenn immer wieder geleugnet wird, daß das überhaupt Musik sei. Bei Besprechung der 5. Sonate von *Skriabine* tritt Spanuth für die Relativität der Dissonanz ein und für die Notwendigkeit, bei derartig harmonisch neuen Werken vor Abgabe des Urteils die gedruckten Noten vorher sorgfältig zu studieren, um die auch hier statt scheinbarer Willkür herrschende strenge Logik sowie die Gesetze und Ziele des Loslösens von Tonart und konventionellem Zeitmaß zu erfassen.

Man sieht also, Scheuleder aller Art sollen abgeschafft, auf der Basis auch rein menschlich verfeinerter Kultur soll für die Betätigung der Kritik als Kunst freiere Bahn geschaffen werden. In demselben Berlin, wo einst ein chauvinistischer Berserker den kritischen Tomahawk schwang, Rellstab, der z. B. in Spontini, einem der großen geistigen Väter unserer ganzen modernen Dirigentenkunst, nur das Negative sah.

* * *

Unbedingte Vorbedingung für die Ausübung der Kritik als Kunst ist heute, im Zeitalter des äußerlichen Amerikanismus und innerlichen Heloten- oder Domestiken-, Lakaien-, Bediententums, weil das weniger griechisch klingt, der M u t. Den zu haben steht aber leider viel weniger im Belieben des Einzelnen, als man annehmen möchte. Wessen Verstand überhaupt nur unter der unbewußten Suggestion fremder Urteile arbeitet, der kann den besten Willen haben, mutig zu sein. Von selbst wird sein Gehirn keine anderen Verbindungen als die bekannten produzieren; ihm wird nichts anderes einfallen als tausend Kollegen, und wenn er sich zwingen will, von den gleichen Kunsterlebnissen a n d e r e Eindrücke zu haben oder wenigstens zu markieren, kommt er in uferloses und leicht durchschautes unüberzeugendes Geschreibsel. Wer z. B. nicht Alfred Kerr ist, dürfte es nie wagen, einer sein zu wollen.

Mut im eigensten Sinne des Wortes hat u. a. *Friedrich Spiro* in Rom, der meist auch durchaus originell dabei bleibt. Er sagt z. B. über Brahms: „Wer das biedere g moll-Klavierquartett für ein Kunstwerk hält, der konnte hier einen wahren Genuß erleben." (S.) Bei einigen anderen Beispielen tue ich vielleicht besser, Subjekt und Objekt der Auslassung nicht zu verlautbaren. Die betreffenden Zustände könnten sich z. B. indessen zu ihrem Besten verändert haben; ihre schneidige Kritik sei hier nur als Exempel ihrer Art erwähnt.

Besondere Courage und Freiheit von der Scheu vor Unannehmlichkeiten gehört zur Festlegung lokaler Eigentümlichkeiten am Wohnort des Beschwerdeführers. So schreibt ein Mutiger, den ich hier anführen möchte, obgleich es sich um Deklamation handelt, in einer Musikzeitung über die Anstellung einer Hofschauspielkraft als Lektor für Vortragskunst an der Universität seiner Stadt: Gerade die mittelmäßigen Schauspieler sind gewöhnlich bestrebt, anderen jene elementare Schablone sprechen zu lehren, die unleidliche papierene Schulrhetorik, die jeder Schauspieler später zu überwinden strebt, um den vorschriftsmäßigen Werkelton los zu werden und wieder menschliche Laute von sich zu geben. Also Lehren dessen, was man doch wieder vergessen muß. Und daß die Hochschule gerade eine Kraft wählt, deren hohles Pathos ihr eigenes künstlerisches Verhängnis und deren eigene Stimmbildung durch eine unglückselige Besonderheit gehindert ist, beleuchtet drastisch die Unzuständigkeit unserer Gelehrtenwelt in primitivsten Dingen der Alltags-Aesthetik.

Ganz großartig springt einer, dessen Namen ich zu meinem großen Leidwesen weder im Kopf noch in meinen Notizen finde (möglicherweise liest er dies und wendet eine Postkarte daran), mit der am Hoftheater aufgeführten Oper eines Amateurs aus der intimeren Umgebung des Hofes um. Durch solche Einstudierungen, schreibt er u. a., werden unsere Opernkräfte lahmgelegt, und die Klagen über derartige Versumpfung des Spielplans sind um so erbitterter, als die Bürgerschaft einen jährlichen Zuschuß von einigen hunderttausend Mark gibt, die nicht zur Förderung des Dilettantismus zu dienen bestimmt sind. Abgesehen von den Melodien aus bekannten Opern ist das Eigene des Komponisten eine breite Bettelsuppe ohne Kraft und Saft. Zum Dank für die berückende Ausstattung, mit der die Intendanz diesem schwächlichen Geisteskind, das beim ersten Luftzug sein armes Leben einbüßen muß, dieses zu erhalten suchte, hat der Textdichter noch in jener grenzenlosen Ueberhebung, wie sie allen vom Glauben an ihre ästhetische Mission triefenden Dichter-Pygmäen eigen ist, noch Verwahrung gegen die Auffassung seines Werkes durch die Regie eingelegt. (S.) Das heißt doch mannhaft den Flammberg schwingen!

Ein weiterer Recke schreibt von der Hofbühne seines Wohnorts, deren Gewaltige zeigten keinen Funken von Verständnis für das, was der Kunst und dem künstlerischen Bedürfnis des Publikums nottut; eine faktische Verantwortlichkeit besitzen sie nur gegenüber ihrem Souverän, der, ganz falsch, immer noch als quasi Besitzer des Hoftheaters angesehen wird, trotzdem die Subvention aus den Taschen der Steuerzahler stammt und für die Hofmusik mit ihrer geradezu elenden, skandalösen Bezahlung die Hilfe der Kammer nachgesucht wird. (R.)

Ein anderer endlich schreibt anläßlich von Pfitzners Musik zum „Fest auf Solhaug": Für eingehendere Betrachtungen über das Ibsensche Drama ist hier nicht der Ort; doch sei rügend erwähnt, daß sich hier in — — greisenhaftes Literatur-Bonzentum in ganz freventlicher Weise an dem zwar keineswegs vollkommenen, doch aber wahrhaft edelgearteten Werke Ibsens kritisch hat vergreifen dürfen. Das Bonzentum bringt mich schließlich auch wieder auf — —s musikalische Wesenheit zu sprechen, und da möchte ich denn noch ein kurzes, echt — — sches Musik-Credo hierhersetzen. Der — — ger glaubt an den Gottvater Bach, der nun vielen auch schon nicht mehr als der lediglich strafende Gott gilt, — er glaubt an den eingesessenen Felix Mendelssohn und an den zumeist unsichtbaren und oft auch unwahrnehmbaren heiligen Geist, der über dem — —hause waltet. Er glaubt an die Vortrefflichkeit des einheimischen Konservatoriums und der sonstigen stadtverschwägerten Kunstinstitutionen, und er läßt sich in diesen Glauben durch keinerlei umlaufende Skeptizismen beirren. (S.)

Ein gewisser Mut gehört ohne Frage auch dazu, erklärte Lieblinge des Publikums und Träger berühmtester Namen anzugreifen, und doch ist das von künstlerischer Kritik oft so unzertrennlich, wie von der Selbständigkeit des Urteils. Denn „die Ausschreitungen der jüngsten und wildesten Stürmer haben uns fast schon vergessen lassen, daß im Gesang der menschlichen Stimme auch Wohllaut enthalten sein kann", wie *Spanuth* (S.) am Schlusse eines die Kunst der Sembrich preisenden Artikels äußert. *Leßmann* (A.) sagt von dem gefeierten Liebling eines Berliner Kreises, daß die rohe Gewalt des Tones mit Kunst nichts zu tun habe und sich anderseits mit klanglosem Säuseln ein schmachtendes, übertriebenes Ritardando verbinde, während ein wirklicher Gesangskünstler wie Messchaert ohne derartiges wirke. Einen anderen von viel weitergehender Beliebtheit und Wirksamkeit nennt *Spanuth* direkt ein warnendes Beispiel dafür, wohin das dekla-

matorische Prinzip führen kann, eine praktische Lektion über das, wofür man statt des Ausdrucks Kunstgesang nach einem anderen suchen muß. „Welche Unnatur und Unschönheit in diesem gutturalen Pressen und Zwängen des Tons und welche merkwürdigen Laute bei den als Falsett beabsichtigten Stimmexperimenten!" Von demselben Künstler schreibt *H. W. Draber* (S.), daß „dessen Ausführungen nur teilweise und nur bedingt etwas mit Gesang zu tun hatten." — Die Greueltaten der Bühnensänger, wenn sie im Konzertsaal Lieder singen, bleiben gleichfalls nicht ungerochen. *Wilhelm Eylau* (A.) sagt von einem gefeierten Bayreuther Tenor, daß das Publikum die große Sprödigkeit seines Organs und seine für die gewählten Lieder unzulängliche Technik gern zu überhören schien und einzig die intelligente Art seiner Interpretation dem Abend ein künstlerisches Gepräge verlieh.

Spanuth rügt bei einer vergötterten Berliner Primadonna, daß sie in Schuberts „Gretchen" am Spinnrad bei der Wiederholung einzelner Phrasen ein kokettes Pianissimo angewandt habe, welches aber die Hörer zum Da-Capo-Ruf veranlaßte. — Auch den klavieristischen Gottheiten des Publikums geht es an den göttlichen Kragen. Von einem sagt *Batka* (A.) einmal: er verstimmte durch sinnloses Wüten gegen das Instrument; von einem anderen *L. Schmidt*, daß er in den Beethoven-Sonaten sehr bedenkliche Nuancen, rhythmische Verzerrungen gebe, die bei dem sonst so gesund empfindenden Musiker überraschen. Es fehle ihm bei aller Begabung wohl doch an der sicheren Urteilskraft, die dabei gebotenen Grenzen innezuhalten. Von einem Dritten sagt *Leßmann* (A.), er hätte die Waldstein-Sonate weniger etüdenhaft spielen sollen.

Es gibt auch Fälle, in denen der Mut ganz unfreiwillig ist, indem er einfach aus Unkenntnis der Gefahr entspringt; z. B. wenn Träger eines einstmals sehr berühmten Namens nach merklicher Altersabnahme ihres Könnens noch in kleineren Städten auftreten, wo irgend ein junger Kritiker nichts mehr von ihnen gehört hat, sich lediglich an das hält, was er vor sich hat, und sie demgemäß fürchterlich herunterreißt. So etwas passierte selbst ehemaligen Größen wie Minnie Hauck, Franz Nachbaur und anderen.

Ich kannte einen jungen Redakteur, der nichts von Dr. *Wüllner* wußte und sich über eines seiner Konzerte ein rein literarisch, als Parodie einer an sich großen Sache, ganz köstliches Feuilleton leistete: „Deklamatorisch-mimisch-gymnastischer Liederabend", das er, gehemmt durch das Bewußtsein von der Bedeutung dieses Mannes, nie hätte schreiben können.

* * *

Das Hauptgewicht für den positiven Teil dieser Betrachtung liegt natürlich auf der Kunst der *Darstellung*. Es handelt sich darum, für Fälle, die typisch wiederkehren, die treffendsten Worte zu finden. Einen solchen Fall schildert z. B. *Spanuth* kurz und erschöpfend: Im ganzen erhält man den Eindruck, daß N. sein Spiel noch nicht genügend mit dem Ohr kontrolliert, daß er den Klangsinn einschlafen läßt, weil er geistig zu sehr mit der Genugtuung beschäftigt ist, die ihm aus der Lösung mechanischer Probleme der Ausführung erwächst. Es ist das ein Entwicklungsstadium, das zuweilen unmittelbar vor der eigentlichen Reife steht, das aber auch über die Gebühr verlängert werden kann, wenn der Künstler sich nicht gewöhnt, dem eigenen Spiel haarscharf zuzuhören. Sogar ein zeitweises bewußtes Verfallen in Tonschwelgerei wird ihm da gute Dienste leisten. — Da ist, wie bei einem guten Arzt, Diagnose und Versuch zur Therapie gleich zusammen gegeben.

In so wenig Worten als möglich das U n z u l ä n g l i c h e einer Vertretung darzutun, ist a u c h eine Kunst. Ein Gast, der als Klytämnestra einsprang, mußte sich in einem Wiener Blatt belehren lassen, daß das nicht die Atridenkönigin gewesen sei, sondern die Frau Kommerzienrat, die ihre Nerven hat.

In bezug auf italienische Opern an Privatbühnen äußerte *Max Steuer* (†), daß die Sänger der „Favoritin" ihren doch so dankbaren Aufgaben mit einer wahrhaft rührenden Hilflosigkeit gegenüberstanden (S.), und *Hans Schaub* amüsiert sich in der „Norma" über die Betonung von Sopran und Tenor bei der „sowieso schon nicht ganz unbedenklichen Phrase: Lieben und geliebt zu werden, ist ein seliger B ä h-ruf!" (D. M. Z.)

Es ist mehr als begreiflich, wenn in der Großstadt sich aus der N o t w e h r gegen die Ueberfülle der Konzerte Unberufener eine scharfe Fechtkunst der oft unverantwortlich gelangweilten Kritiker ergeben hat, die allerdings bisher nicht imstande war, den Zug nach dem Podium zu mindern.

Smolian z. B. sagt von einem Pianisten: Vorwiegend allzu derbes Flügelschlagen und durchaus willkürliches Interpretieren läßt ihn geradewegs zum Folterknecht eines lauteren Kunstgeschmacks und feinfühligen Gehörs werden.

Ein anderer klavierspielender Musiker muß sich folgende Apostrophierung gefallen lassen (S.): So darf man Chopins H dur-Nocturne (op. 32 No. 1) nicht spielen, verehrter Herr! Gleichsam wie Schlagsahne über süße Speise geschüttet fassen Sie diesen Schluß auf! Aber hat das Stück auch eine berückend süße Melodie, so ist doch der Schluß von einer dämonischen Kraft, unheimlich schaurig! Da geht es nun wirklich nicht mit zartem Säuseln. Und auch Chopins große As dur-Polonaise darf man nicht spielen, als ob bei ihren Klängen brave Familienväter in Reih und Glied zum Schützenfest marschierten. Wer von so eingefleischter Behäbigkeit ist, der lasse doch ein so feuriges und chevalereskes Stück gefälligst in Ruhe, zumal wenn außerdem noch die Technik nur mit Ach und Krach pariert.

Kürzer und vollständiger noch werden die folgenden abgetan: Das Auftreten des ... im Bechstein-Saale konnte allenfalls als Beitrag zur Psychologie des Irrtums Interesse erregen. Mit Musik hatte es nichts zu tun. (A.) Der Sängerin N. sei nur deshalb gedacht, weil sie nach jeder Richtung hin ein Musterbeispiel dafür war, wie man nicht singen sollte und — in Berlin wenigstens — nicht zu „singen" wagen dürfte. (A.)

Die erwähnte Notwehr richtet sich auch gegen die Fülle neuer, zumeist sehr jugendlicher *Kompositionen*. Grundsätzlich überaus beherzigenswert für viele moderne Liederkomponisten wären die Worte eines Kritikers: Das Artistische: feine Deklamation, interessante Harmonik, gewählte Begleitung sind gute Dinge, die aber ihren eigentlichen Wert erst erhalten, wenn sie einem seelischen Ausdruck dienen. (S.)

Von einem äußerlich höchst anspruchsvollen großen, musikdramatischen Konzertopus wird gesagt: Einige hübsche Milieuschilderungen, ein paar ansprechende Themen und gelegentliche rhythmische oder harmonische Ueberraschungen bilden nur die Oase in einer Wüste empfindungsleerer, oberflächlicher Theatermusik. (S.) An Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt *Paul Schwers* (A.), wenn er von einem ausländischen Komponisten sagt: Man sollte uns doch mit den billigen Machwerken dieses physiognomielosen Vielschreibers endlich verschonen. — Das wirkt gewiß mehr als eine längere Begutachtung mit Wenn und Aber.

Dr. *Hugo Leichtentritt* (S.) äußert über ein Kammermusikwerk: An fesselnden Einzelheiten fehlt es auf keiner Seite. Als Ganzes genommen befriedigt jedoch kaum ein einziger Satz ganz. N. arbeitet meines Erachtens zu viel mit plötzlichem Takt-Tempo-, Stimmungswechsel, legt zu wenig Gewicht darauf, eine gewisse Stimmung festzuhalten, sich in Ruhe auszubreiten. Daher kommt etwas Nervöses, Zerrissenes in die Musik, das auf die Dauer den künstlerischen Eindruck schwächt. Die Musik braucht nun einmal Sammlung, breites Ausspinnen; das kaleidoskopartige Hin und Her geht gegen die Natur unserer Kunst, kann vielleicht ausnahmsweise pikant und anregend wirken, aber eben nur ausnahmsweise. — Auch diese Worte möchte man Hunderten von Heutigen als Wandtafel über ihren Schreibtisch hängen. Gleichfalls t y p i s c h äußert *Karl Thiessen*

(S.) von einer ausländischen Violinsonate: Man erkennt den krassen Typus modernster Ueberspanntheit: im Klavier nichts weiter wie unausgesetzte Kraftmeierei in fff, ein wüstes Pauken in den dicksten, ungeklärtesten Akkordmassen, so daß es mit der Geige einen Zusammenklang ergeben muß, wie wenn eine schwache Kinderstimme gegen einen brüllenden Ochsen anzukämpfen versucht. Der zweite Satz in seiner dürren Melodielosigkeit und Monotonie und seinem fortwährenden, beinahe krankhaften Taktwechsel ($^5/_4$, $^4/_4$, $^2/_4$, $^3/_4$ u. s. f.) ist geradezu ein musikalisches Monstrum. — *Otto Leßmann* konstatiert einmal: „jene fahrige, gequälte, Tiefsinn heuchelnde und dabei doch hohle Häufung beleidigender Mißklänge, die so oft in ultra-modernen Werken der greulichsten Geschmacklosigkeit und erfinderischen Impotenz ihrer Schöpfer als Maske einer besonderen himmelstürmenden ‚Genialität' dient." Ein anderer Kritiker äußert über ein allerdings sehr bedeutendes modernes Werk: Für mein Empfinden liegt Tragik in der Wahrnehmung, daß in einem Werke wie diesem das beglückende Wesen der Musik, eine Erhebung der Seele, so völlig von der Zügellosigkeit eines herrischen Willens geknechtet wird. N. hat beim Niederschreiben offenbar auf alles verzichtet, was sein Schaffen zu den bisher gültigen Ansichten — ich sage ausdrücklich nicht „Regeln" — vom Musikalisch-Schönen in Beziehung setzen könnte, sei es in bezug auf die Architektonik eines Tonstückes oder die Logik und Klarheit des harmonischen Apparates von der Prägnanz der melodischen Erfindung schon gar nicht zu reden; so erscheint mir das Werk in seiner inneren wie äußeren Maßlosigkeit als eine Apotheose des Musikalisch-Häßlichen; nicht eines Häßlichen, das im Kontrast zur Schönheit von charakteristischer Wirkung ist, sondern des Häßlichen in Reinheit, des Häßlichen um seiner selbst willen. (A.) — Von einem Stück ähnlicher Form bemerkt *Julius Korngold:* Das oberste Uebel der Zeitmusik ist: das Tempo, die Bewegung verloren zu haben. Der arythmische Andante-Brei — das ist's nicht zuletzt, woran dieses Musikmachen verdirbt. (S.)

Diese Ausstellungen, zusammengehalten, stellen doch Sätze zur allgemeinen Pathologie (Krankheitslehre) der jungdeutschen Komposition dar, wie sie treffender nicht gedacht werden können.

Oft ist eine ziemlich hochentwickelte *Schilderungskunst* nötig, um dem Nichtbesucher ein einigermaßen anschauliches Bild der Extravaganzen zu geben. So sagt *O. Riesemann* (S.) von Skriabines vierter Symphonie, poème d'extase: Zum Schluß steigert sich die Musikwirkung hier zu einer rein physiologischen. Wer könnte sich einer Gänsehaut erwehren, wenn unter dem betäubenden Lärm von Pauken, Trompeten, Posaunen, Harfenglissandos, großen und kleinen Glocken endlich acht Hörner das Thema der „Selbstbejahung" in die schreckensstarre Menge hineinbrüllen? „Und es jubelt ein Schrei in die Welt hinaus: „ich bin!" Die Mitfreude über diese Tatsache kann bei Menschen mit schwachen Gehörnerven nur eine geteilte sein. — Skriabines neue Klaviersonate, der einige Verse des poème d'extase als Motto vorangestellt sind, scheint weder Anfang noch Ende zu haben. Die Tonart läßt sich überhaupt nicht feststellen. Ein kurzes Thema rast wie toll in die Kreuz und in die Quer, rennt alle Gesetze der Melodik, Rhythmik und Harmonik über den Haufen und empfiehlt sich ebenso plötzlich wie es gekommen, mit dem Schrei einer schauerlichen Dissonanz. Studiert man das Stück genauer, so entdeckt man jedoch auch hier das Gerippe einer faßbaren musikalischen Form und — gewöhnt sich an die absonderlichen harmonischen, rhythmischen und melodischen Verhältnisse, die einem endlich sogar gefallen.

August Spanuth schreibt über zwei Klavierhefte eines Ungarn: Hier hat man's zweifellos mit einem pathologischen Fall zu tun: bei B. ist das Verlangen nach dem Ungewöhnlichen zur beherrschenden fixen Idee geworden, die ihn endlich zu einer bewußten und prinzipiellen Sinnestäuschung geführt hat. Gegen diese zum Teil einfach blöden Dissonanzen-Orgien sind ein Max Reger, ein Debussy, ein Skriabine schüchterne bleiche Waisenknaben. Es ist kaum ein Stück in den beiden Sammlungen, das einem nicht wie ein schlechter Witz vorkommt. Es mag sein, daß B. Talent besitzt. Aber dann muß er von dem fanatischen Wunsche besessen sein, dieses Talent um keinen Preis merken zu lassen. Einige von den Sächelchen ließen sich immerhin als gelungener Ulk auffassen, aber bei den meisten vergeht einem das Lachen.

In gerechter Ab- und Notwehr befinden sich die Kritiker auch jenen Elaboraten des reinen *Epigonismus* gegenüber, deren Aufführung lediglich vergeudete Zeit und Kraft sämtlicher aktiver und passiver Interessenten bedeutet. *Richard Batka* schreibt im Wiener Fremdenblatt über eine Epigonenoper: Man wird sie vielleicht einmal interessant finden als ein wertvolles Dokument der Hypnose, worin der große Bayreuther alle befangen hielt, die seinem Bereiche sich nahten. Selbst sehr gescheite, selbständige Köpfe verfielen früher oder später rettungslos seinem Banne. Die Komponisten wurden zu Kopisten. Man muß am (vorliegenden) Fall die Tiefe und Fläche dieses geistigen Helotentums ermessen, um das Auftreten der Neuitaliener, der Jungfranzosen und Richard Straußens als erlösende Schritte der Kunstentwicklung zu würdigen.

Von einer anderen Epigonenoper sagt Prof. *Heinrich Schwartz* (N.): Aber die Frage drängt sich auf, ob dieses Produkt begeisterter Nachempfindung an unserer Bühne überhaupt aufgeführt werden mußte? Künstlerische Gründe sprechen nicht dafür und diese allein sollten für unser Institut maßgebend sein. Bringt die deutsche Kunst zurzeit wirklich nichts Besseres hervor? Ich fände es begreiflich, daß das kunstsinnige Publikum sich lieber an „Tosca", „Bohême" und andere Werke Puccinis und seiner Schule hält; denn, mag man sonst darüber denken, wie man will, diese Opern sind wenigstens Erzeugnisse wirklicher Begabung, indes die Versuche unserer Wagner-Epigonen nicht immer auf diesen Titel ein Anrecht haben. Es wäre wohl an der Zeit, die Kunstfreunde mit Arbeiten zu verschonen, die, völlig stillos, alle nach dem gleichen Rezepte zusammengestellt (Gedanken = 0, Aufwand = 99 %, Technik = 1 %) den Stempel der Unzulänglichkeit an sich tragen. —

Neben den Wagner-Epigonen gilt es auch zwischendurch manchmal noch immer, die der Klassiker abzuwehren. Da muß sich ein ganz bekannter Komponist belehren lassen: Goethe sagt einmal: Es hätte ihm viel Freude bereitet, daß er imstande wäre, die Natur durch die Augen von bestimmten, ihm bekannten Malern zu sehen. So könnte der Autor sagen: es macht mir viel Freude, meine Stimmungen und Leidenschaften zu äußern durch Beethovensche Klänge. „Du gleichst dem Geist, den du begreifst" — also kann N. stolz darauf sein, daß er dem Geiste Beethovens gleicht. Gefährlich ist es nicht, aber Nutzen hat die Kunst davon auch nicht.

Einem anderen Vertreter der gleichen Spezialität wird gesagt: Wenn man diese Stücke hört, möchte man glauben, die Musik sei seit Beethovens op. 18 nicht vom Fleck gekommen. Wären sie im Jahre 1809 anstatt 1909 erschienen, dann hätte man sie loben dürfen. (S.) (Schluß folgt.)

Tonsetzer der Gegenwart.

Fréderick Delius.

Sein Leben und Schaffen. Von MAX CHOP (Berlin).

UNSERE Zeit mit ihrem Hasten und Treiben, ihrem Cliquenunwesen und ihrer Ellenbogentaktik trägt als Merkmal die Signatur an der Stirn, die einmal ein routinierter Finanzier dem jäh sich entwickelnden Yankeetum jenseits des „großen Teichs" zugesprochen hat: Auch wir im Herzen des alten, von der Kultur seit Jahrtausenden beleckten

Europa leben „im Lande der unbegrenzten Möglichkeiten". Nichts ist neuerdings bei uns undenkbar — nicht der größte Widersinn, die herbste Ungerechtigkeit, die blühendste Farce und Lächerlichkeit. Auch auf dem Gebiete der Kunst, wo ein jeder nach bestem Mögen und Können, den „bescheidenen Jüngling" in den Münchner „Fliegenden" nachahmend, „Epoche macht" und — mag er nun hierfür veranlagt sein oder nicht — zumeist sehr schnell einen Kreis allergetreuster Helfershelfer findet, die mit ihm durch dick und dünn gehen, — überzeugt vom „Genie", noch mehr aber nicht überzeugt, vielmehr die stille Hoffnung in des Herzens geheimstem Kämmerlein hegend, daß es — mutatis mutandis — allmählich gelingt, sich selbst auf den Thron des „Epochemachers" zu bugsieren und den Nimbus eines allerdings kurzlebigen Genies zu übernehmen. Wie gesagt: Solche Dinge gelingen nach dem Grundsatze der Wirkung vereinter Kräfte nur bei geschlossener Phalanx. Wer, vom Treiben der Clique angewidert, nicht mitmacht oder sich gar ihr mutig gegenüberstellt, wird von denen, die, wie Fulda sagt, „die Zeit erkannten", rücksichtslos beiseite in einen verlorenen Winkel gedrängt, — und hätte er noch so viel zu sagen. Er bleibt wohl zeitlebens verschollen, wird er nicht durch Zufall entdeckt und von einer über den Parteien stehenden, künstlerisch bedeutsamen Persönlichkeit durchgedrückt. Auch das währt seine Weile; denn die Clique versperrt den Zutritt zur Oeffentlichkeit, sie kommandiert über einen großen Teil der Presse, hat Beziehungen zu Hinz und Kunz, ihre geschäftige Minierarbeit gegen den lästigen Gegner wird dann um so energischer betrieben, wenn, wie Lombroso meint, der Mann „alle oder einige Eigenschaften des Genies besitzt", die stets als beherrschenden Gedanken der andern Part „Geringschätzung und Haß" auslösen.

Zu den Genies, die nicht imstande sind, für ihr Schaffen auch nur die geringste Propaganda zu machen, die fernab von allem Treiben der Sippen leben und eine ganz ideale Auffassung von der Mission des Tondichters im Leben sich erhalten haben, gehört *Fréderick Delius*, der auch bei uns in Deutschland allmählich (wenn auch langsam) sich durchringende Meister. „Es ist mir unmöglich" — so äußerte sich Delius dem Verfasser gegenüber, als dieser auf die kräftige Reklame hinwies, mit der sich unsere Jungen und Jüngsten so vortrefflich in Szene zu setzen wissen — „mich mit mir selber über die Periode des Werdens, Entstehens und der Fertigstellung meiner Werke hinaus zu beschäftigen. Alles sträubt sich in mir gegen das, was man Propaganda nennt. Dazu sind doch andere da! Der Dichter hat seine Lebensaufgabe erfüllt, wenn er der Welt sein Werk schenkte. Was sie damit macht, ist ganz und gar ihre, nicht seine Sache. Abgesehen von dem Widerwillen, den ich gegen jede eigene Reklame hege, würde mich eine solche Tätigkeit gänzlich von meiner Gedankenwelt isolieren, mir die Produktion lähmen, mich also meinem eigentlichen Daseinszwecke entziehen. Ich kann das nicht! Habe ich eine Komposition beendet, so ist dieser Lebensabschnitt für mich abgeschlossen. Was aus ihr wird, kümmert mich nicht — ob man sie aufführt, wieviele Male das geschieht, was die Kritik zu ihr sagt, was das Publikum. Das sind alles selbstgefällige Nebenblicke, die ablenken. Man sollte als Schaffender solche Eitelkeiten nicht besitzen; dafür aber muß die in ernstester Selbstkritik gewonnene unerschütterliche Ueberzeugung vorhanden sein, daß man etwas zu sagen, zu verkünden hat, die innere Notwendigkeit der Mitteilung soll der unaufhaltsam zur Emanation drängende Quell allen Schaffens sein. Die Abgabe mit dem eigenen Werk über diese Phase hinweg gefährdet die Selbständigkeit und Reinheit des vorhandenen Fonds, sie führt zur Erkrankung des gesunden Innern, zur Selbstbespiegelung, zur Aeußerlichkeit!" . . . Wer diese goldenen Worte liest, fragt sich unwillkürlich, ob es möglich erscheint, daß ein Künstler mit solch keuschen Grundsätzen überhaupt jemals zur Geltung zu kommen vermag. Und in der Tat hat es bei Fréderick Delius lange genug gewährt, ehe aus dem vereinzelten Auftauchen seiner Werke gewissermaßen eine Kette ward, bei der Glied an Glied sich reiht. Er wollte entdeckt werden, wie das schlummernde Dornröschen im Zauberschlosse. Das war ein diffiziles Ding in unserer Zeit. Und doch fand einer den Weg zu ihm, der ausgezeichnete, kunstsinnige Musikdirektor Dr. *Hans Haym* in Elberfeld, der 1897 als erste Delius-Komposition in Deutschland die Fantasie-Ouvertüre „Over the hills" („Ueber die Berge") zur Aufführung brachte. Vier Jahre zuvor (1893) war das Werk als zweites Opus (das erste ist die 1892 niedergeschriebene Legende für Violine mit Orchesterbegleitung) entstanden. Es erregte Aufsehen — allerdings auch, wie alles Neue und Eigenartige, Opposition. Damit war der erste Schritt getan, die Bekanntschaft der Welt mit Delius zu vermitteln. Dr. Haym folgte Kgl. Musikdirektor Prof. *Julius Buths* in Düsseldorf, der sich gleich seinem Elberfelder Kollegen aufs wärmste der Werke unseres Maestro annahm. Zwischen Düsseldorf und Elberfeld entstand eine Art freundnachbarlicher Rivalität in der Pflege und Förderung des Delius-Kults. Beide Musiker traten mit ihrer vollen künstlerischen Ueberzeugung für die Werke ein, in den ersten Jahren nicht ohne schwere, aufreibende Kämpfe gegen eine sie scharf befehdende Clique. Es galt den Einsatz ihrer ganzen Autorität; sie blieben Sieger. Dafür spricht die glänzende Aufnahme der bedeutsamsten Schöpfung von Delius, der abendfüllenden „Messe des Lebens" (für Soli, Chor und Orchester), die Dr. Haym für Elberfeld als erste deutsche Gesamtaufführung der Komposition aufs sorglichste vorbereitete und unter beispiellosem Enthusiasmus im Dezember 1909 zur Aufführung brachte. In Elberfeld erstand, durch Hayms Vorführungen angeregt, Delius ein dritter Apostel, Kapellmeister *Fritz Cassirer*, der die dortige Oper leitete und 1904 das Negerdrama „Koanga" in Elberfeld, 1907 das Musikdrama „Romeo und Julia auf dem Dorfe" (nach Gottfr. Keller) an der Komischen Oper in Berlin durchsetzte, sich auch durch die Aufführung anderer Werke von Delius im Konzertsaal ein großes Verdienst erworben hat. Zu den drei genannten Vorkämpfern tritt Generalmusikdirektor *Max Schillings*, auf dessen Initiative im wesentlichen die Wiedergabe von „Sea-Drift" und von Bruchstücken der „Lebensmesse" in den Aufführungen der Tonkünstlerfeste zurückzuführen ist, der auch sonst von der ersten Bekanntschaft an mit Delius als Tondichter für diesen mit aufrichtiger Begeisterung und großer Selbstlosigkeit eingetreten ist. Endlich wäre noch der Berliner *Oskar Fried* zu nennen, der die Musikwelt der deutschen Reichshauptstadt durch eine vorzügliche Aufführung des großen Orchester-Chorwerks „Appalachia" überraschte. — Diese aufgezählten fünf Musiker sind es gewesen, die Delius in einem Zeitraum von zwölf Jahren in die Welt einführten, seinen Tonschöpfungen einer erbittert dagegen ankämpfenden Sippe zum Trotze zum Siege verhalfen. —

Wenden wir uns zunächst dem äußeren Lebensgange zu! Fréderick Delius ist, ein Sohn deutscher, in England ansässiger Eltern, am 29. Januar 1863 zu Bradford (Yorkshire) geboren. Die früh bei ihm zutage tretende Neigung für Musik fand, je intensiver sie sich entwickelte, um so weniger die Billigung der Eltern, die ihren Sohn für den Kaufmannstand bestimmt hatten und nun wahrnehmen mußten, daß idealistische Schwärmerei ihnen ihre Pläne zu vereiteln drohte. Von guten Lehrern unterwiesen (namentlich auf dem Gebiete des Violinspiels), machte Delius dem Dilemma zwischen elterlicher Berufsbestimmung und innerem Drang damit ein Ende, daß er als Zwanzigjähriger seinen eigenen Weg einschlug. Er wandte sich nach Florida, wo er eine Apfelsinen-Plantage erwarb und, deren Bewirtschaftung einem erprobten Schwarzen überlassend, die Stille gänzlicher Abgeschiedenheit dazu benutzte, um in engste Fühlung mit seiner Kunst zu treten. In diesen Jahren der Einsamkeit bildete sich der Tondichter mit der ganzen Eigenart seiner Begabung und seines künstlerischen Naturells heraus. Von den landläufigen Hilfs-

mitteln standen ihm soviel wie keine zur Verfügung; dafür ließ die tropische Pracht seiner Umgebung, die ewige Schönheit des Urwalds, des Meers, der Tag- und Nachtstimmungen



Erinnerung an das Rheinische Musikfest 1905.
(Oskar Fried, Fréderick Delius, Dr. v. Hornbostel, Musikdir. Haym, Frau Delius.)

im paradiesischen Süden den Born innerer Mitteilungsmöglichkeit um so reicher quellen. Die Natur ward seine Lehrmeisterin, wie sie es einst auch für Walter v. Stolzing gewesen war. Aus ihr unablässig schöpfend, die bald leuchtenden, bald gedämpften Farben der sich ihm bietenden Landschaftsbilder mit ihren hundertfältigen Stimmungen unmittelbar aus der Wirklichkeit der Erscheinung in die adäquaten Tonfarben des Poeten übertragend, die Phantasie in ungemessenen Formen der Empfindung ausschwelgen lassend, ward er hier zum Nachschaffer der Natur. Ohne Vorbild, theoretisch nur auf wenige äußerliche Hilfsmittel angewiesen, fand er in diesem weltentlegenen Eden seine eigene tönende Sprache, ihre dichterische Ausdrucksart, ihren Stil. Wir verstehen nunmehr auch den abgeschlossenen, vor jeder Weltbrutalität zusammenschreckenden, mimosenhaften Charakter des Menschen Delius, der heute noch, ohne Misanthrop zu sein, sich aus dem öffentlichen oder großgesellschaftlichen Treiben gar bald heraussehnt, den ein unwiderstehlicher Drang in jene ländliche Einsamkeit, in der er seinen Wohnsitz schuf, zieht — der nichts zu schaffen vermag, wenn ihn die Wogen lärmenden Alltaglebens umbranden. „Im Wald dort auf der Vogelweid, da lernt auch er das Singen"; und dieses Bedürfnis nach Einsamkeit ist ihm fürs Leben treu geblieben. — Delius hängt heute noch mit allen Fasern seines Herzens an den Erinnerungen, die sein Aufenthalt in Florida umschließt; in enger Freundesrunde spricht er gern von jenen Eindrücken. Von den Abenden und lichten Nächten unter Palmen und Orangen, die große Leuchtkäfer durchziehen, während die improvisatorischen Gesänge der Neger herüberklingen — von des Urwaldes Pracht und Schweigen, vom Branden des ewig bewegten Meeres, von den weiten Prärien Alabamas, vom gewaltigen Mississippi. Und er hat diesen Erinnerungen später ein monumentum aere perennius gesetzt in seiner „Appalachia", in „Sea-Drift" und in dem ergreifenden Negerdrama „Koanga", das in der Ausmalung subtropischen Milieus die eigenartigsten Wirkungen aufweist.

Delius weilte in Florida und den benachbarten Südstaaten mehrere Jahre, still in sich hinein schöpfend, vor dem Träumer schien die Welt der Wirklichkeit völlig versunken zu sein. Und doch fand er allmählich die Notwendigkeit, mit ihr sich wieder in Fühlung zu setzen. So schwer es ihm auch fallen mußte, er riß sich mit Aufbietung aller Willenskraft von seiner Umgebung los und siedelte nach — Leipzig über, um hier auf dem Konservatorium unter Karl Reineckes und Jadassohns Leitung den aktenmäßigen Nachweis seiner musikalischen Vorbildung zu erbringen, ohne den es nun einmal für die Beckmesser der Zunft nicht abgeht. Wer nur einen einzigen Blick in eine Delius-Partitur wirft, wird beurteilen können, daß die Leipziger Konservatoriumszeit nicht die geringste Spur zurückgelassen hat.

Seit 1890 lebt Delius in Frankreich. Das idyllisch gelegene, von der Natur mit intimen Reizen ausgestattete Oertchen Grez sur Loing im Departement Seine et Marne ist seine Heimat geworden. Hier nennt er einen schönen Grundbesitz sein eigen — Grez ward sein geliebter Zufluchtsort, an dem er sich von den aufreibenden Anforderungen des Konzertlebens erholte, wo er in seiner geliebten Stille schuf und den Kreis der numerisch nicht allzu zahlreichen Werke erweiterte. Er gibt nur, wenn ihn innere Mitteilungsnotwendigkeit zum Geben drängt. Als unerbittlicher Selbstkritiker überwacht er mit Argusaugen alles Geschaffene, vernichtet das ihm nicht vollwertig Erscheinende und tritt nur dann mit einem neuen Werke heraus, wenn er es frei von allen Schlacken und Nähten der Gußform, seiner Entstehungsphase, weiß. Seine Gattin Jelka, geb. Rosen, eine begabte Malerin, steht ihm mit feinem Verständnis für seine künstlerische Eigenart als stille Mithelferin am großen Lebenswerke zur Seite. —

Fréderick Delius' Hauptwerke, nach ihrer Entstehungszeit geordnet (sie tragen keine Opuszahlen), sind die folgenden:

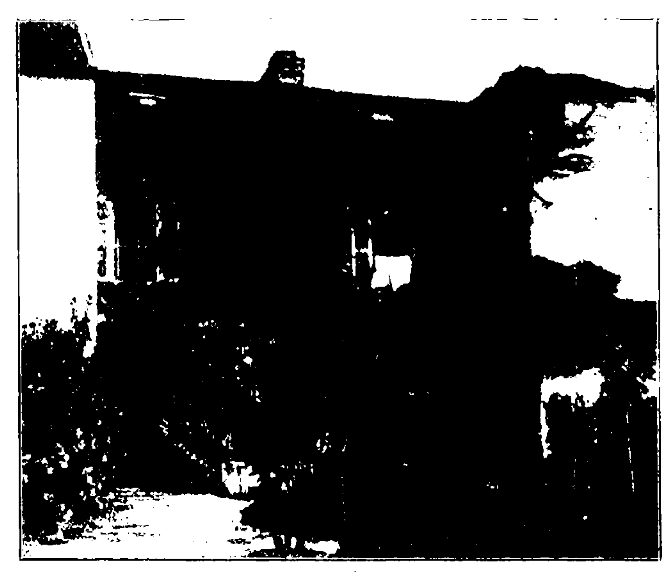
1892: *Legende* für Violine mit Orchesterbegleitung.

1893: *Phantasie-Ouvertüre „Over the hills and far away"* („Ueber die Berge in weite Fernen") für großes Orchester, wie schon erwähnt, 1897 als erste Delius-Komposition in Deutschland von Dr. Hans Haym-Elberfeld aufgeführt.

1896/97: Das *Musikdrama „Koanga"*, das 1904 unter Fritz Cassirers Leitung am Elberfelder Stadttheater drei Wiedergaben erlebte.

1897: Das *Klavierkonzert in c moll*, das Prof. Julius Buths-Düsseldorf als Solist (Herbst 1904) in einem der Haym-Konzerte zu Elberfeld aus der Taufe hob und später in Düsseldorf wiederholte. Das Werk hat sich im Winter 1906/07 unter Verwerfung der ersten Fassung eine völlige Umarbeitung gefallen lassen müssen, in der es Theodor Szanto am 22. Oktober 1907 zum ersten Male im Londoner Promenadenkonzert unter Wood brachte, dann 1909 auch in Halle, Leipzig, Budapest, Berlin (hier unter Oskar Fried) spielte. Prof. Schmid-Lindner reproduzierte die Komposition am 8. Januar 1908 in München unter Felix Mottl, später in Berlin unter Max Schillings.

1897: *„Norwegische Suite"* für großes Orchester als Zwischenaktsmusik zu G. Heibergs satirischem Drama:



Das Heim des Komponisten in Grez.

„Folkeraadet". Bei der Uraufführung zu Kristiania im selben Jahre kam es zu schlimmen Lärmszenen und Protesten, die ebenso durch die Kaustik des dichterischen

Stoffes wie durch die parodierende Fassung der norwegischen Nationalhymne in der Musik hervorgerufen worden waren.

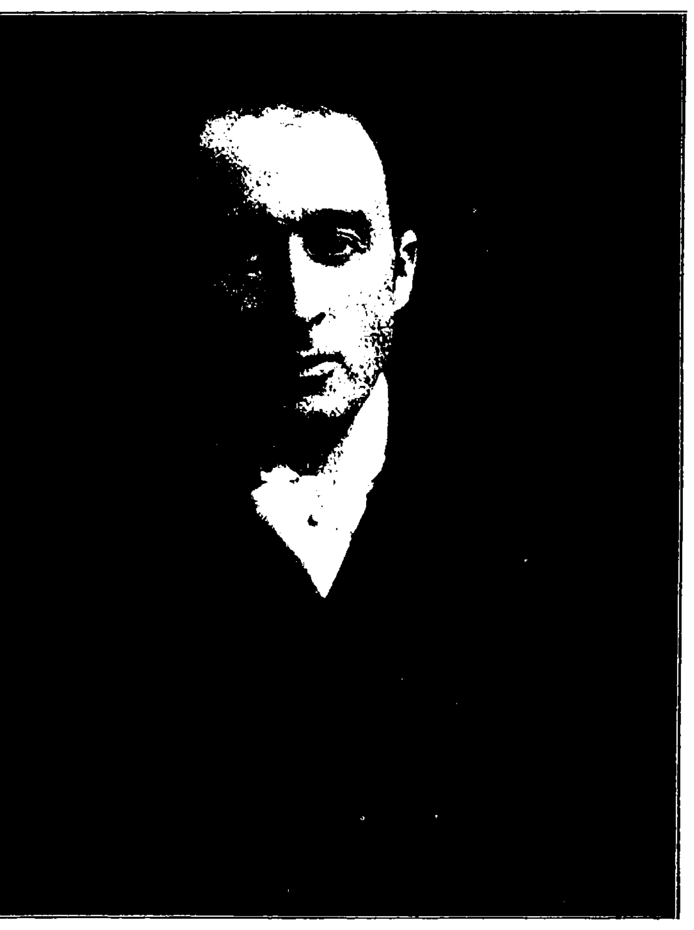
1898: Die *Tondichtung „Lebenstanz"* für großes Orchester. Prof. Julius Buths bot sie in einem seiner Konzerte (Düsseldorf) 1904 zum ersten Male. Bemerkenswert ist eine vorzügliche Aufführung im Januar 1908 durch Arbos in einem Londoner Alberthall-Konzerte.

1899/1900: Das *Nachtstück „Paris"* für großes Orchester, das von Elberfeld (Dr. Haym) aus seinen Siegeszug über Berlin, Düsseldorf, Brüssel und Frankfurt a. M. antrat. Aus den letzten Jahren wären die Wiedergaben zu nennen in Liverpool (1908) unter Bantock, in London (März 1908 mit Wiederholungen im April) unter Beecham, in Boston (26. Nov. 1909) unter Max Fiedler als erste Delius-Aufführung in Amerika.

1900/02: Das *Musikdrama „Romeo und Julia auf dem Dorfe"* (nach Gottfried Kellers gleichnamiger Novelle aus dem Zyklus „Leute von Seldwyla"), der Text vom Tondichter bearbeitet. Fritz Cassirer setzte das Werk am 21. Februar 1907 an der Komischen Oper zu Berlin durch, es fand zwei Wiederholungen. Neuerdings ist für dieses Frühjahr eine Dreiaufführung des Dramas im Covent-Garden in London vorgesehen.

1902: Die einaktige *Musiktragödie „Margot la Rouge"* („Eine Nacht in Paris"), die bislang noch nicht über die Bretter ging.

1903: Die *Tondichtung „Appalachia"* für Chor und großes Orchester. Auch ihr bahnte Dr. Haym-Elberfeld als Erster den Weg zur Oeffentlichkeit (1904), Professor Buths wiederholte sie auf dem rheinischen Musikfest (Düsseldorf) 1905, Oskar Fried in der Philharmonie (Berlin, Februar 1906), Fritz Cassirer in einem Londoner Orchesterkonzerte (22. Nov. 1907). Am 3. April 1908 finden wir Delius selbst in einem Konzerte der North Staffordshire Choral-Society zu Hanley als Dirigenten seines Werkes. Ende Mai 1908 brachte Beecham „Appalachia" in London, im Herbst 1908 Schillings in Stuttgart, Suter in Basel heraus. Aus dem April 1909 wäre einer wirkungsvollen Aufführung in Prag zu gedenken.



FRÉDERICK DELIUS.

1904: *„Sea-Drift"* („Im Meerestreiben") für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester nach einer Dichtung Walt Whitmans. Die Uraufführung fand auf dem Tonkünstlerfest zu Essen (Sommer 1906) statt, Hermann Suter-Basel schloß sich (2. März 1907) mit einer Meisterwiedergabe an, auch Sheffield (Herbst 1908), während Beecham in Hanley, Manchester und London (Febr. 1909) für die Tondichtung eintrat.

1905: *„Eine Messe des Lebens"* für Soli, Chor und Orchester nach Fr. Nietzsches „Also sprach Zarathustra" (Textbearbeitung von Fritz Cassirer). Von diesem abendfüllenden Werke erklang der zweite Teil zum erstemal auf dem Tonkünstlerfeste in München (4. Juni 1908) unter Ludwig Heß, die erste Gesamtaufführung auf deutschem Boden ermöglichte Dr. Hans Haym-Elberfeld (Dezember 1909), in London (7. Juni 1909) Beecham.

1906: *„Dowson-Zyklus"* nach Dichtungen des stimmungsvollen, früh verstorbenen englischen Dichters Ernst Dowson für Soli, Chor und Orchester.

1907: *„Brigg-Fair", Rhapsodie* nach einem alten englischen Volksliede für großes Orchester, aufgeführt in Birmingham unter Laudon Ronald, in London (April 1908) unter Beecham.

1908: *„In a Summer-Garden", Tondichtung* für großes Orchester, die zum ersten Male unter Leitung des Komponisten (Dezember 1909) in der Philharmonic Society zu London erklang.

1908: *Drei englische a cappella-Chorlieder.*

1909: *„Tanz-Rhapsodie"* („Dance-Rhapsody") für großes Orchester. Uraufführung beim Musikfest in Hareford (September 1909) unter Leitung des Tondichters.

Zu diesen aufgezählten Werken kämen noch ein paar Hefte von Liedern für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung[1].

Die den einzelnen Abschnitten beigefügten Daten ergänzen die äußere Entwicklung, den Fortschritt des Lebenswerkes eines Fréderick Delius zur Genüge. Sie beweisen zugleich, welch langer Zeitraum des geduldigen Harrens oft zwischen der Entstehung und der ersten öffentlichen Wiedergabe liegt, welch weite Zwischenräume auch einzelne der Kompositionen nach ihrem ersten Vorstoß für eine Wiederholung brauchten. Die Tatsache bietet indessen nichts Absonderliches, sie ist eine nahezu typische Begleiterscheinung für den Werdegang des Genies, das an die träge Durchschnittswelt mit Neuem herantritt. Nur ein auf jenen Durchschnitt Spekulierender kann sicher sein, sonder Opposition akzeptiert zu werden, wie auch bald wieder zu verschwinden. Delius hat ein gerüttelt Maß von absprechenden, bissigen und hämischen Kritiken vorgesetzt erhalten. Und seine Pfadfinder mit ihm, allen voraus Dr. Haym in Elberfeld, der im Anfange nicht allein gegen Kritik und Publikum, sondern auch gegen die Antipathien innerhalb seiner engeren Vereinsgemeinde anzukämpfen hatte und sich mehr als einmal genötigt sah, ein Vertrauensvotum herauszufordern. Prof. Buths in Düsseldorf ist es nicht viel besser ergangen. Delius selbst gaben die Erfahrungen all der Jahre des Werdens und Sichdurchsetzens einen wunderbaren Gleichmut. Ueberzeugt von seiner künstlerischen Sendung und Bestimmung, konnten ihm die in ihrer Heftigkeit gesteigerten Angriffe nur eine Bestätigung dieser Ueberzeugung geben — soweit sich der Maestro eben um die Urteile der öffentlichen Blätter kümmerte oder sie zu lesen bekam. Man warf ihm dekadentes und morbides Naturell vor, pessimistische Lebensanschauung, während er als ausgesprochener Optimist alles Kranke haßt und in der Natur die alleinige Quelle all seiner künstlerischen Offenbarungen erblickt. Der Ausdruck war es, die Sprache, der blühende Stil, die mit absolut Neuem und bisher Ungehörtem sich an das Verständnis — zunächst der musikalisch Bevorzugten

[1] Die große Mehrzahl der angeführten Kompositionen ist erschienen im Verlage der „Harmonie" zu Berlin und bei F. E. C. Leuckart in Leipzig.

wandten. Das Einleben in eine dichterische Eigenart ist nicht jedermanns Sache, obendrein mit Anspannung geistiger Kräfte und Aufgabe der brutalen Ichnatur verknüpft. Obgleich selbst bis zu einem gewissen Grade Impressionist, trat Delius' Kunst doch dem maßlosen Impressionismus der Dekadenz entgegen; obwohl durch und durch modern, machte sie doch Front gegen ungesunde Elemente der modernen Musik. Als glänzender Beherrscher alles Technischen, im Aufgebot der Mittel und des Ausdrucks mit höchsten Anforderungen an die Interpretation herantretend, stellt doch Delius dieses alles in den Hintergrund. Ihm gilt nicht die Form als maßgebend, sondern ihr Inhalt, den er immer wieder mit neuen Ideen zu füllen versteht. Solche Unerschöpflichkeit rein dichterischen Ausdrucks gab ihm auch das sichere Bewußtsein einer künstlerischen Mission, das ihn, ohne in irgendwelche hohe Selbsteinschätzung oder Ueberschätzung auszuarten, gegen alle Anfeindungen unempfindlich machte.

Unsere Publizistik neigt dem Grundsatze des Schablonisierens zu. Wo sie die Möglichkeit findet, bei einer neuen Erscheinung irgendwelche Anklänge oder Aehnlichkeiten zu entdecken, mögen diese auch noch so vorübergehend und sporadisch sein, da versucht sie zu katalogisieren, weil eine Diagnose des Neuen immer ausgesprochene Pein bereitet, just wie das Pentagramma dem Mephisto. Und bei dem Verfahren sind gründliche Irrtümer untergelaufen. Möglich, daß Delius sich in seinem allerersten Schaffen von Edvard Grieg etwas beeinflußt zeigt; er kannte den nordischen Meister, kannte vor allem auch das Milieu, dem Grieg seine besten Gedanken entnahm, Norwegen mit seiner Bevölkerung und ihren Weisen, mit den malerischen Landschaftsbildern, dem herben Kolorit und der zur Schwermut hinüberneigenden Poesie des Nordens. Dabei mag unerörtert bleiben, ob die causa movens für gewisse Aehnlichkeiten der musikalischen Stimmung im Einflusse Griegs oder im gleichen Milieu zu suchen sei. Jedenfalls verschwindet der beiden Meistern gemeinsame Zug bald aus den großen, die volle Eigenart eines Delius feststellenden Werken. Eine neue Fatalität für die Lust zur Klassifizierung! Da kam der Ratlosigkeit der Aufenthalt des Tondichters in Frankreich, das Nachtstück „Paris" zu Hilfe. Nun sollte er mit einem Male nach französischen Vorbildern arbeiten und in Debussy, sogar in Charpentier, seine Leitsterne erblicken. Wieder ein völliger Irrtum, hervorgerufen dadurch, daß Delius für sein symphonisches Orchesterwerk „Paris" ebenso die „cris de Paris" verwendete, wie Charpentier für „Louise". Bevor Delius eine Note von „Louise" zu Gesicht bekam, lag bereits die Partitur zu „Paris" fertig vor. Und ein etwas genauerer Blick muß dem wirklichen Musiker denn doch den himmelweiten Unterschied zwischen Charpentier und Delius zum Bewußtsein kommen lassen. Dort alles an der Oberfläche treibend mit der ausgesprochenen Tendenz, durch die Eleganz und Glätte der Form zu bestechen — hier überall das Streben nach der Tiefe, die Idee als Leiterin und Beherrscherin des Ausdrucks, der die Form dienstwillig sich unterordnet. Debussy kennt Delius überhaupt nicht. Der Stil beider zeigt so grundsätzliche Unterschiede, daß ein Vergleich wohl Kontraste, nie aber Aehnlichkeiten zutage fördern kann.

(Schluß folgt.)

Musikalische Grundrisse.

Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.

Von MAX BATTKE (Berlin).

(Fortsetzung.)

DAS bekannte „Spinnerlied" aus Mendelssohns Liedern ohne Worte (op. 67 No. 4) soll uns nun einige temperamentvolle Unregelmäßigkeiten lehren. Zum leichteren Verfolgen meiner Ausführungen wird es angebracht sein, die Takte von Anfang bis Ende mit Bleistift zu numerieren: es sind 96 Takte.

Das lebhafte Geplauder der Spinnerinnen beginnt mit der letzten Zählzeit des zweiten Taktes. Also müßte das Vorspiel eigentlich ebenfalls einen Auftakt haben; aber Mendelssohn beginnt sofort mit dem Schnurren des Rädchens, denn der vorausgehende Antrieb des Spinnrades geschieht ja unhörbar — und so ist auch der Auftakt unhörbar. Aber das notwendige Crescendo in diesem latenten Auftakt verlangt einen präzisen Einsatz gerade des allerersten Tones: dadurch wird die Steigerung in den ersten beiden Takten des Vorspiels noch schwungvoller.

Das erste Motiv des Liedchens bietet von vornherein zwei Phrasierungsmöglichkeiten. Die erstere will ich mit Weglassung des Räderschnurrens und mit Vereinfachung der Bässe notieren:



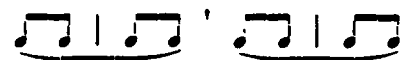
Die beiden Hälften sind ungleich lang. Die Beantwortung der absteigenden Figur durch die aufsteigende Melodielinie setzt zugleich mit dem Uebergang der Begleitung in die linke Hand ein. Das Lied erhält durch diese Auffassung die vorwärts drängende Eile des schnurrenden Rades, oder auch die Zeichnung des unaufhaltsamen Geplappers der Spinnerinnen.

Aber man kann auch vollkommen regelmäßig abteilen:



Der eigenartige Reiz dieser Auffassung liegt klar zutage: während die Melodie der Spinnerinnen sich noch beim ersten Gedanken aufhält, läuft die Begleitung des surrenden Rädchens bereits voraus, in den zweiten Gedanken hinein.

In jedem Fall aber — glaube ich — muß man das Lied mit zwei Takten als Auftakt rechnen. Bezeichnen wir jeden Takt mit ♪, und die motivische Zusammengehörigkeit zweier oder mehr Takte durch Achtel am Balken ♫, so würde der Gedanke a, den eine der lustigen Spinnerinnen in den Takten 3—6 ausspricht, um ihn sofort in den Takten 7—10 zu wiederholen, folgende Schematisierung bekommen:



Der Gedanke b, vielleicht von einer zweiten Spinnerin vorgetragen, bestätigt voll Eifer die Aussagen der ersten Spinnerin. Vergl.:



Nur bekommen die beiden Takte keine Antwort, keinen Abschluß, sondern die Mädchen überstürzen sich, und jede will dasselbe erzählen; die dritte schießt den Vogel ab mit dem zweigestrichenen b: sie läßt sich nicht mehr übertrumpfen, und das von ihr Gesagte bekommt den stärksten Akzent, fällt also auf eine erste Zählzeit. Wir bekommen dadurch für die Takte 11—16 — im Gegensatz zu dem vorigen zweiteiligen Rhythmus, eine dreiteilige Zeit, mit 2×2 Takten im Auftakt, nämlich ♫ ♫ | ♫.

und die Siegerin im Wortschwall, die dritte Erzählerin, führt nun das Wort weiter in einem Gedanken c, der die Takte 17—20 umfaßt. Im Eifer des Gefechts kann sie keine langen Sätze bilden: fast atemlos wirft sie nur scharfe, kurze Bemerkungen hinein, deren jede nur einen Takt lang ist. Ihre vier Takte wird man am besten als einen langen Auftakt, also als einziges crescendo auffassen zum Gedanken d, der nun von verschiedenen Spinnerinnen (im Sopran und im brummigen Alt) zugleich ausgesprochen wird. Dieser Gedanke beginnt mit einem Ha! in des Wortes verwegenster Bedeutung, nämlich mit dem kleinen h der linken Hand, das natürlich noch *forte* zu geben ist; und dann geht's los, mit einem Auftakt von vier Achteln:



Zunächst natürlich im geheimnisvollen Flüster-*piano*, aber schnell wächst die Redekraft an, denn schließlich will doch jede die andere überschreien.

Für die Takte 17—25 erhalten wir also folgendes Bild:



Der 25. Takt bringt eine Ueberraschung: die Schar der jungen Mädchen verstummt urplötzlich: vielleicht steckte gerade Mutter ihren Kopf durch die Küchentür in die Spinnstube, um die Ursache des lauten Redestromes zu erforschen. Und die Rädchen beginnen sofort zu laufen, daß es eine wahre Freude ist, sie surren zu hören; ja einige der Spinnerinnen sind sogar so eifrig, daß sie mit dem Tretbrett den Fußboden berühren und ein rhythmisch klapperndes Begleit-Geräusch vollführen. Natürlich hat das Räderschnurren auf gutem Taktteil begonnen, genau wie beim Vorspiel. Wir finden also für die Takte 25—29:

Der dritte dieser Schnurrtakte bringt noch einen kräftig akzentuierten Abschluß; dann aber beginnt's wieder geheimnisvoll zu werden, und in diese Stimmung hinein platzen die Mädchen mit ihrem Geplauder, denn Mutter scheint sich wieder zurückgezogen zu haben. Und sie warten — ganz respektlos gegen den geheiligten geraden zweiteiligen oder ungeraden dreiteiligen Takt — gar nicht die Zeit ab, sondern nach fünf Takten — völlig ungeordnet und disziplinlos — beginnt wieder die Erste mit dem Gedanken a, Takt 30—33:

Aber, was die sagen will, wissen die Mädchen ja schon; flugs unterbricht ein kleiner Naseweis sie, indem sie den Gedanken c der Takte 17—20 in ein klein wenig andere Worte — hier Töne — kleidet, und etwas mehr „Puste", als die vorige Sprecherin hat sie auch, denn sie spinnt ihren Gedanken, den wir mit e (= c′) numerieren wollen, durch zwei Takte aus. Die Phrasierung ihrer insgesamt vier Takte kann auch zu verschiedenen Auslegungen Anlaß geben; sie kann meinen:



und fährt dann, sich überstürzend, ohne Auftakt fort. Oder man kann sie auch sagen lassen:



Ich halte die erste Auffassung ja für richtiger; aber in der Spinnstube scheint man von dieser Doppelzüngigkeit nicht sehr erbaut zu sein, denn mit rechtem Gezeter mischt sich plötzlich die ganze Versammlung in die Unterhaltung. Die großen Taktakzente fallen natürlich jedesmal auf die Wiederholungen, die ja doch Bekräftigungen, also Steigerungen sein sollen. Wir erhalten von den Takten 34—37 (= Gedanke e) und 38—41 (= Gedanke f) also folgendes Bild:



Da lenkt der Gedanke b, der ja freilich auch noch recht kampfesfroh klingt, in den Takten 42—47, mit den vier Takten im Auftakt genau wie vorher, die Konversation wieder in etwas vorschriftsmäßigere Bahnen. Takt 48—51 bringt die kurzatmigen Bemerkungen des Gedankens c wieder, auch der Gedanke d schließt sich wieder mit seinen vier Takten 52—55 an, um im 56. Takte seinen Abschluß zu finden, denn der Mutter in der Küche scheint's abermals zu bunt geworden zu sein, und sie kommt, um nach dem Rechten zu sehen; aber dieses Mal bleibt sie etwas länger zur Beaufsichtigung der streitsüchtigen Schar: neun ganze Takte lang. Wieder beginnen die Tretbrettchen eifrig zu klappern, so eifrig, daß die Mädchen gar nicht auf die Regelmäßigkeit des großen Rhythmus achten können, denn die Takte 56—64 bieten das folgende etwas krause Bild:

und mit

beginnt dann in zweiter Reprise wieder der Gedanke a, so daß das Zwischenspiel mit dem beginnenden Hauptmotiv den ganz unregelmäßigen Aufbau aufweist:

2/𝅗𝅥. 4/𝅗𝅥. 5/𝅗𝅥.

Genau wie in der ersten Reprise läßt man die Wortführerin nicht recht zu Worte kommen: die Takte 69—72 werfen wieder den Zündstoff des Gedankens e in die sonst so gemütliche Spinnstube, und im Gedanken f (Takt 73 bis 80) platzen dieses Mal die erhitzten Gemüter noch leidenschaftlicher, nämlich doppelt so lang, also auch mit doppelten Steigerungen, aufeinander.

Der Takt 80 ist ein Sonderling: er bringt den Abschluß des Wortkampfes und beginnt fast gleichzeitig den Gedanken a; er gemahnt fast an die Engführung oder Stretta der Fuge, bei welcher der „Gefährte" auch sein Lied schon anstimmt, bevor der „Führer" geendigt hat. So kommt es, daß hier der Gedanke a in ganz verschrobener Form, nämlich in Synkopen, auftaucht: statt eines Achtels hat er dadurch vier Achtel im Auftakt:



Aber schon wird die Eifrige unterbrochen von dem Chorus ihrer Gefährtinnen, welcher ihr den Gedanken c — aber nicht synkopiert — entgegenhält. Doch sie läßt sich nicht irritieren: sie macht noch einen schüchternen Versuch, die Geschichte a durch Synkopen zu entstellen, aber wieder wird sie durch den andersgläubigen Gedanken c des Chorus zum Schweigen gebracht. Und nun beginnt zum Schluß ein eifriges Räder-Wettrennen; denn das schöne Motto: „Wenn der Tag von hinten kommt, will der Faule viel beginnen" scheint den emsigen Schwätzerinnen hier wie eine Erleuchtung zu kommen. Aber viel wird's nicht mehr mit der Arbeit: mit einem Sechstakter, der als Unregelmäßigkeit auf seiner fünften Zeit eine Fermate von drei wirklichen Takten Länge bringt, schließt das lustige Stücklein ab.

Eigentlich müßten wir es ja zugeben, so vielerlei Gedanken auch den jungen Mädchen durch die Köpfchen schwirren, und so spontan jede ihren Einfall heraussprudelt: unlogisches Zeug haben sie nicht geplaudert.

Und wenn sie auch mal nicht ihren „Einsatz“ abwarten konnten, so wollen wir das dem überschäumenden Temperament des jugendlichen Blutes gerne zugute halten.

Vielleicht ist es unseren Lesern willkommen, nun noch einen Ueberblick über das Gesamtwerk zu haben, um so leichter die Höhepunkte dieser liebenswürdigen Malerei zu erkennen. Die Takte sind sämtlich durch Zahlen angegeben. Die eingeklammerten Pausen (𝄾) zeigen die Stellen an, bei welchen ein pedantischer Komponist zu Ehren der Regelmäßigkeit vielleicht noch einen Takt eingeschoben haben würde, während gerade diese Unregelmäßigkeit das Lebenswahre, das Sprühende dieses Kabinettstückleins ausmacht.

Vorspiel Gedanke a a b

c d Zwischenspiel

Reprise I

a e f

b c d

Reprise II

Zwischenspiel a

„Engführung“

e f f a c

a c Nachspiel

Die drei Teile mit ihren auftaktartigen Zwischenspielen würden also, in ganz großen Zeichen dargestellt, diese Gestaltung ergeben:

I. Durchführung. II. Durchführung. III. Durchführung mit Engführung und Coda.

Bezeichnen wir jede Durchführung mit 𝅗𝅥, so erhalten wir den dreiteiligen Takt 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. dessen Hauptakzent also naturgemäß in den dritten Teil fällt.

(Fortsetzung folgt.)

„Tosca.“

Erinnerungen aus Nizza.

SONNIGE Wintertage an der Rivièra! Hyères mit seinen herrlichen Palmenalleen, St. Raphaël mit seinen Gounod-Erinnerungen, Cannes mit der nahen Blumenstadt Grasse, Monte Carlo und Monaco mit ihrer internationalen Gesellschaft, ihrer wundervollen Lage und ihrer betäubenden Spieleratmosphäre, Menton mit seinem romantischen Hafen, San Remo mit den engen, malerischen Gäßchen, . . . blitzartig durchrast sie der Expreß, um der ewig blauen Côte d'Azur entlang nach dem Brennpunkt all dieser Schönheit und Herrlichkeit, nach dem göttlichen Nice, zu gelangen, das stolz und erhaben seine Glieder streckt und dehnt, als müßte es die ganze Menschheit in sich schließen. Nizza, die Sehnsucht des Nordens, die Liebe des Südens, Nizza, die Stätte höchster Lebensintensität und -lust! Märchenhaft prangt die Natur. Blau Himmel und Meer. In violettem Dunst die nahen Höhen. Palmengärten. Gelbrote Orangen an tiefgrünen Zweigen und Aesten. Bunte Blumen und stolze Kakteen. Strahlende Quais und glänzende Straßen. Villen, Paläste, Theater und Hallen. Und für wen diese Pracht, dieser Glanz, dieser Pomp? Für wen dieser Trubel an Freuden und Vergnügen? Für wen diese Korsos mit Blumen und Confetti, diese Feste und Feiern, diese Konzerte und Theater?! . . .

Morgens und mittags, abends und nachts! Nicht Ruh' und nicht Rast. Ein Vergnügen jagt das andre! Des Morgens Konzert im Kasino, des Mittags am Boulevard des Anglais, um vier und halb sechs von neuem im Kasino und daselbst oder in der Opéra des Abends Theater. Die Comédie Française mit Mounet-Sully und Le Bargi, die Duse, Van Dyck, Hubermann, die Grandjean, Salignac, Jérôme, Albers, die Carrère-Xanroff . . ., die ersten Künstler der Welt, sie treffen und produzieren sich hier. Und für wen?

Indifferente Gesichter tauchen vor mir auf. Langweilige Menschen in steifen Toiletten, gepuderte Damen in Seide und Herren in Gehrock und Frack. Sie kamen, um sich zu amüsieren, und sie ennuyieren sich! In einem Meer von Vergnügungen der raffiniertesten Art langweilen sie sich! — Kasino und Theater bieten ihnen noch das einzige Interesse. Da stehen sie an den Spieltischen, stumm, mit unbeweglichem Gesichte, Mädchen, Frauen, ältere Damen, Männer aller Altersstufen. Magischer Glanz geht von der Beleuchtung aus. Weiß schimmert der Marmor. Die Figuren auf seiner Bekleidung gewinnen Leben. Die Manieren der Spielenden aber bleiben unverändert. Eintönig wiederholt sich das „Messieurs, faites vos jeux.“ Die Fünflivres fliegen. „Les jeux sont faits.“ Gleichgültig schauen die Setzenden dem Manne zu, wie er die Kugel in Bewegung setzt. „Rien ne va plus.“ Totenstille. „La neuf“ oder „La sept“. Oder eine andere Zahl. Mit virtuoser Schnelligkeit zieht der Kassier die verlorenen Gelder ein, wirft er den Gewinnern die Gewinne zu. Im nächsten Augenblick beginnt's wieder von neuem. Von neuem wird gesetzt, verloren. Innerlich Zerknirschung und Wut, äußerlich starre Unbeweglichkeit. . . .

So geht's vom Morgen zum Abend und bis in die Nacht. Im Hintergrunde aber, da spielt die Musik. Da lehnen Fremde aller Zungen in Rohrstühlen und Polstern, plaudernd und flüsternd von Karneval, Spiel und Theater. In Monte Carlo mimen erste Künstler der Welt bei Preisen von 100, 60, 40 und 20 Francs Verdis „Don Carlos“. Und in Nizza geben die „Opéra“ und das Theater im Kasino Municipal mit ersten Künstlern der Welt Verdi, Bizet, Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Gounod, Massenet u. a. Gestern ist in der „Opéra“ Massenets „Ariane“ zur Aufführung gelangt. Die Pacary vom „Covent Garden“ spielte die Ariane, die Picard von der „Grand Opéra“ in Paris die Phädra, Albers gab den Piritëus und Jérôme, der stimmgewaltige Tenor der großen Pariser Oper, den Ajax. Es war ein Genuß, in dem herrlichen Stimmenmeer zu schwelgen! Aber die Oper wirkte ermüdend. Massenet wandelt darin in den Spuren Wagners, weiß aber nicht Maß zu halten. Vieles klingt zu wuchtig, und mit Ausnahme weniger leichterer Gesänge stellt er an die Sänger wahnsinnige Anforderungen. Schön sind das Intermezzo und einige andere Orchesterpartien, originell die vielen Rezitative, während Trompetensignale und manches Technische einfach den Werken Wagners entnommen sind.

Heute geht im Kasino Municipal Puccinis „Tosca“ über die Bühne, zum Teil mit denselben Kräften. Der Theaterraum schließt sich direkt an die Konzert- und Spielhalle an, in der vor der Vorstellung und in den Pausen ein Unterhaltungsorchester musiziert. Sein Inneres ist hochelegant und fast ausschließlich von Logen eingenommen. Die Preise bewegen sich in mäßigen Bahnen. Der höchste

beträgt 30 Franken. Für 3 Franken erhält man einen vorzüglichen Polstersitz im Parkett. Um $^{3}/_{4}9$ Uhr beginnt die Vorstellung. D eimaliges Klopfen ertönt und das Orchester setzt ein. Der Vorhang fährt in die Höhe. In der malerischen Kirche Sant' Andrea della Valle in Rom sucht der der Engelsburg entflohene ehemalige Konsul der römischen Republik, Angelotti, vor den Verfolgern Zuflucht. Der junge Maler Mario Cavaradossi erscheint, um die Arbeit an einem Madonnenbilde fortzusetzen. Er leiht dem Unglücklichen, seinem politischen Gesinnungsgenossen, seine Hilfe, indem er ihn zu verbergen verspricht. Da naht die Sängerin Floria Tosca. Kokett gekleidet, kokett in ihrem ganzen Wesen. Eine Pariserin, keine Römerin: Madame Carrère-Xanroff, die berühmte Künstlerin von der Großen Oper in Paris, eine der berühmtesten Tosca-Darstellerinnen der Welt! Und ihr Partner, der junge Maler, den sie liebt und den sie nun zu einem Rendezvous bestellt, er ist kein Geringerer als Thomas Salignac von der „Opéra comique" in Paris, ein Rivale Carusos, ein Sänger, wie ich ihn nie vorher gehört!

Die Tosca geht. Cavaradossi und Angelotti entfernen sich. Der Chor tritt auf, und man vernimmt, daß Bonaparte aus Rom vertrieben. Gleich darauf erscheint Baron Scarpia, der Polizeichef der Stadt, verkörpert von — Henri Albers vom Théâtre de la Monnaie in Brüssel. Der Scarpia ist des Künstlers gewaltigste Leistung. Wer ihn in „Rigoletto" und „Tannhäuser" gesehen, der hat die großartigsten Qualitäten des Sängers ebensowenig kennen gelernt, wie die der Maria Gay, die zu ihrem eigenen Unglück ausschließlich als Carmen gastiert, während ihr Auftreten in der Scala in Mailand zur Genüge dargetan hat, daß ihre gewaltige Altstimme erst in Opern großen Stils vollkommen zur Geltung gelangt.

Die Carrère, Salignac und Albers beherrschen nun den Schauplatz. Felsengroß treten ihre Figuren vor das Auge des Zuschauers, offenbarend schmettern ihre Stimmen ans Ohr. Dies ist nicht mehr Scarpia, wie ihn Sardou, Illica und Giacosa gezeichnet, wie ihn Puccini vollendet, dies ist ein Dämon, ein Ungeheuer an grausamer Rücksichtslosigkeit und Brutalität, ein Bösewicht, wie ihn die Renaissance, wie ihn die Muse Shakespeares ausgeworfen und wie ihn die Hölle kaum zu fassen vermag. Und an seiner Größe, an seinem Uebermaß von Kraft und Energie zerschellen Tosca und Cavaradossi. Aber es ist ein übermenschliches Zerschellen! In allgewaltigem Weh schreien ihre Seelen zum Himmel, und schicksalsschwer reißen sie den Verderber mit. . . .

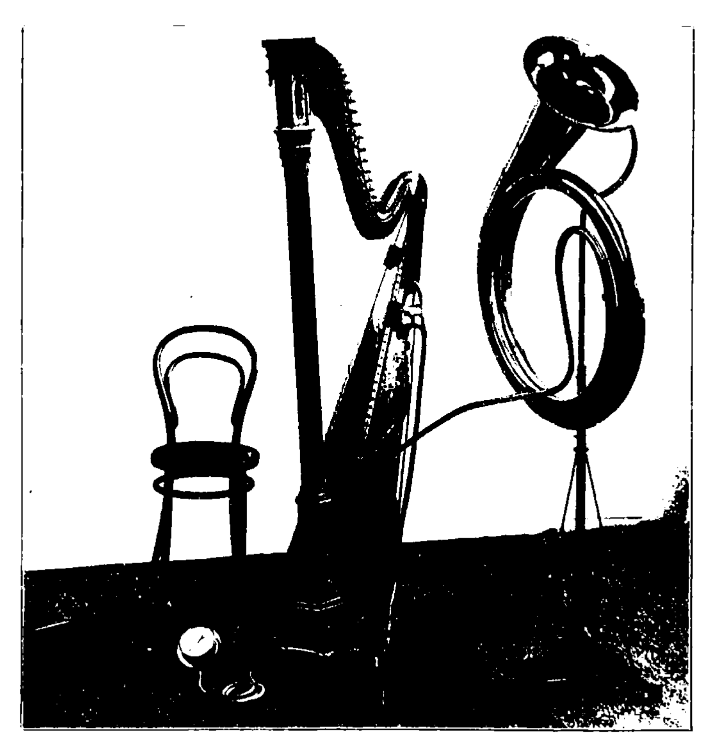
Grausige Szenen, die Marter Salignacs und sein Tod! Herz und Seele lehnen sich dagegen auf. Doch groß und schicksalsschwer geht's durch den Saal. Ein Mensch geht für den Freund zugrunde. Ein liebend Weib hängt sich an seinen blut'gen Hals. Ein keusches Wesen beut sich dar der Gier, um seinen Liebsten zu erretten! — —

Nie werde ich die gewaltige Stimme, die unerschütterliche Entschlossenheit vergessen, mit der Albers-Scarpia die Fortsetzung der Marter befahl. Nie die welterschütternden Siegesschreie Salignacs, indes die Eisenkrone ihm die Schläfe zerriß, nie sein Erscheinen nach der Qual. Tosca küßt seine blutigen Wunden! Tosca kämpft um ihn und opfert ihm ihr Alles. Und Tosca schmettert den größten der Dämonen, schmettert Scarpia zu Boden!

Wer nicht sah, wie die Carrère-Tosca auf den Fußspitzen um den gefällten Riesen umherschlich, wie sie zu seinen Häupten Leuchter aufstellte, im Spiegel sich beschaute und dann ging, der weiß es nicht, welch dämonische Größe in dieser Szene steckt. Es war ein Spiel, wie ich es nimmer wieder sehen wollte, weil seine Strenge mich zerdrückt. Aber es war ein Spiel, wie es nur Genien bezwingen, ein Spiel, das Felsen gleich zum Himmel ragt, um in gewaltiger Klage diesen zu bestürmen, zu erschüttern. Es war ein Schicksalsspiel. . . . **Dr. S. Markus (Zürich).**

Vom Auxetophon.

Im allgemeinen steht man mit Recht solchen Verbesserungen an Musikinstrumenten skeptisch gegenüber, die einen großen, oft sogar komplizierten Apparat erfordern. Der künstlerische Gewinn steht dabei selten im Verhältnis zum Aufwand an Kosten und Platz. Wenn man die Abbildung des Auxetophons sieht, so wird man leicht geneigt sein, auch diese Erfindung mit Geringschätzung beiseite zu legen. In diesem Falle aber tut man dem Erfinder ein Unrecht, denn so unförmig wie die Erfindung auch aussieht, ihre Leistungsfähigkeit ist eine entschieden bedeutungsvolle und künstlerische. Der Erfinder ist kein Geringerer als *Charles A. Parsons*, dem wir die Dampfturbine zu verdanken haben, die in Zukunft alle größeren Schiffe der Kriegs- und Handelsmarine treiben wird. Dieser geistvolle Mann, dem außer seiner Turbine auch noch mancher andere Apparat zur Konzentration von Kräften gelungen ist, ist beim Auxetophon von der Idee ausgegangen, daß man durch Vergrößerung des im Instrument in Schwingungen versetzten Luftvolumens die Klangkraft vergrößern kann. In nachstehenden Zeilen wird eine kurze Beschreibung des Auxetophons von Mr. Dakyns, einem Ingenieur in den Parsons Works zu Newcastle-on-Tyne, gegeben, die dem Verfasser dieses Artikels zur Verfügung gestellt worden ist.



Auxetophon-Apparat an der Harfe.

„Der Auxeto-Apparat ist zum Anbringen an Saiteninstrumente bestimmt, besonders an Kontrabaß, Cello, Violine und Harfe.

Bei den Streichinstrumenten wird der Apparat vermittelst eines kleinen Metallstabes am Stege befestigt, und durch diesen Stab werden die Schwingungen des Steges auf ein kleines Metallventil übertragen, welches so befestigt ist, daß es die Schwingungen des Instrumentes genau wiedergibt. Dieses kleine Ventil, das man auch Zunge nennen könnte, reguliert den Zufluß von komprimierter Luft, die aus einem elektrisch betriebenen Blasebalg oder einer beliebigen anderen Quelle einem kleinen Behälter zugeführt wird. Die dem Ventil entströmende Luft wird durch eine konische Röhre einem Schalltrichter zugeleitet, so daß die Schwingungen des Instrumentes, die identisch mit den Bewegungen des Ventils sind, der Luftsäule mitgeteilt werden und aus dem Schalltrichter ausströmen. Das Resultat ist ein vollerer Ton mit etwas stärkeren Obertönen als der entsprechende Ton des Instruments, und das Gesamttonvolumen, das hervorgebracht wird, ist fünf- bis zehnmal stärker als das des Instruments ohne Anbringung des Auxetophons.

Bei der Harfe werden 3—4 Auxeto-Apparate an verschiedenen Punkten des Deckels innen angebracht, so daß sie den Spieler nicht im geringsten stören. Durch dieses Verfahren erreicht man eine gleichmäßige Verstärkung des Tones in der ganzen Skala. Es sind jedoch auch schon mit nur einem an der Baßlage der Harfe angebrachten Auxeto-Apparat gute Erfolge erzielt worden.

Der Charakter der erzeugten Tonwelle ist von Professor Johnstone Stoney, F. R. S. [1], mathematisch bestimmt worden,

[1] F. R. S. = Mitglied der Kgl. Wissenschaftlichen Gesellschaft in London.

und zwar als eine Welle von der Form der ersten Differentiale der Wellenbewegung des Ventils selbst, oder mit anderen Worten desjenigen Teiles des Instrumentes, mit dem der Auxeto-Apparat in Verbindung steht. Er hat ferner gezeigt, daß die charakteristische Form der Differentialtonwelle — wie man sie nennen könnte — allein darin besteht, daß die Obertöne verstärkt werden, und dadurch wird jeder Ton reicher und voller als er durch die Schwingungen des Instruments allein entstehen kann."

Parsons hat das Auxetophon schon vor mehreren Jahren erfunden. Die erste praktische Verwendung fand es beim Grammophon. Die Anbringung an den Streichinstrumenten des Orchesters war schwieriger, und sie ist auch bis heute noch nicht völlig gelöst, denn die Violine, Viola und das Violoncello erfahren wohl durch den Apparat eine bisher ungekannte Verstärkung ihres Tones, verlieren aber durch ein Verzerren ins Metallische so erheblich, daß sie für künstlerische Zwecke unverwendbar werden. Eine große Ueberraschung hingegen bereitete der mit dem Auxetophon versehene Kontrabaß. Ohne jeden metallischen Beiklang entströmte dem Instrument ein beständig zunehmender Ton, der zuletzt die Kraft von etwa fünf normalen Kontrabässen darstellte. Die Vorführung der Auxetophon-Instrumente, nach der hier geurteilt wird, fand seinerzeit in der Bechstein Hall in London statt. Unter den Anwesenden befand sich auch Henry J. Wood, der Dirigent des bekannten Queens Hall-Orchesters, der von dem Kontrabaß derartig entzückt war, daß er sich auf der Stelle entschloß, ihn während einer Konzertsaison im Orchester beständig zu verwenden. Die Ergebnisse jener Experimente im Orchester waren durchaus befriedigend, und wenn Wood den „Parsons", wie er allgemein genannt wurde, nicht beibehielt, so geschah dies nur, weil in dem Orchester die Kontrabässe sowieso stark genug besetzt sind. Der Spieler hat die Tonstärke vollständig in seiner Macht, denn ein Pedal reguliert den Zufluß von Luft äußerst genau, und an besonders leisen Stellen kann der Apparat vollständig ausgeschaltet werden, so daß der Baß genau wie ein anderer seiner Art klingt. In einer Probe ließ Wood diesen Baß einige Stellen ganz allein spielen, darunter den bekannten basso ostinato der „Malagueña" aus Moszkowskys Oper „Boabdil". Hier genügte der Auxetophonbaß vollkommen; seine Kraft ersetzte die acht zum Orchester gehörenden Kontrabässe! Ferner hat sich das Auxetophon besonders bei der Harfe bewährt, die ja mit ihrem von Natur aus schwachen Klang schon immer ein Schmerzenskind des Orchesters gewesen ist. Eine einzige mit dem Apparat ausgerüstete Harfe (siehe unsere Abbildung) genügt vollständig für das vollbesetzte Wagner-Orchester. Die Tonqualität leidet absolut nicht darunter.

Der Einführung der Auxetophon-Apparate steht vielleicht am meisten ihr Aussehen entgegen; denn einen solchen Riesenschalltrichter, werden sich die Dirigenten nicht gern aufs Podium stellen, und selbst der von der Harfe ist noch immer auffallend genug. Mit den sichtbaren Apparaten ist es aber noch nicht getan. Es ist auch ein Blasebalg nötig, der die erforderlichen Quantitäten der zugeführten Luft erzeugt. Bei dem seinerzeit in der Queens Hall verwendeten „Parsonsbaß" mußte unter dem Podium ein kleiner Elektromotor aufgestellt werden, an den der Blasebalg, der fast das Aussehen einer vertikal errichteten Schiffsmaschine hatte, gekuppelt war. Die Vielteiligkeit des Apparates bringt natürlich große Kosten mit sich, besonders der Anschaffungspreis soll kein geringer sein. Vielleicht aber lassen sich Auxetophon-Instrumente in den Theaterorchestern verwenden, wo man die Schalltrichter ziemlich unsichtbar machen könnte und wo auch die elektrischen Anlagen zum Betrieb des Blasebalgs leicht anzubringen sind. Jedenfalls verdient die Erfindung Parsons mehr Beachtung, als ihr bis jetzt zuteil geworden ist. Wenn auch der Apparat Unzulänglichkeiten gezeigt hat, so würde man durch seine Einführung höchst wahrscheinlich den Erfinder ermutigen, weitere Verbesserungen anzubringen, die allmählich die mechanischen Mängel aufheben, so daß die Verwendung zu einer rein künstlerischen Freude wird. **H. W. Draber.**



Antwerpen. Der Ring des Nibelungen ist nunmehr zum ersten Male in niederländischer Sprache, und zwar an der unter Leitung des Herrn *Henry Fontaine* stehenden vlämischen Oper zu Antwerpen aufgeführt worden. Das Hauptverdienst an der vom Publikum mit Verständnis und großer Begeisterung aufgenommenen, teilweise glänzenden Aufführung ist wohl dem noch jugendlichen Dirigenten *J. B. Schrey* zuzuschreiben, der Sänger und Orchester vom ersten bis zum letzten Takt mit großer Sicherheit leitete. Aber auch unter den Gesangssolisten waren einige ganz hervorragende Leistungen zu verzeichnen; einen Hunding und einen Hagen wie der des Bassisten *Collignon* findet man nur an den allerersten Bühnen Deutschlands. Auch die Tenorpartien waren durch die Herren *De Vos* (Siegfried und Siegmund) und *Moes* (Loge und Mime) gut besetzt. Ersterer glänzte besonders durch sein unverwüstliches Stimmaterial, letzterer mehr durch intelligentes Spiel. Weniger befriedigte der sowohl gesanglich wie auch darstellerisch etwas monotone Wotan des zwar stimmbegabten Baritonisten *Van Kuyck*; es wäre für diese Rolle die Hinzuziehung eines Gastes zu empfehlen. Die Brünnhilde und Sieglinde fanden tüchtige Vertreterinnen in den Damen *Feltesse* und *Seroen*. Sehr erfreulich ist auch vom *Konzertsaal* zu konstatieren, daß das Gefallen des hiesigen Publikums an guter deutscher Musik von Jahr zu Jahr zunimmt. Beethovens Missa solemnis, die unter Leitung des begabten und fleißigen Dirigenten *L. Ontrop* eine ganz hervorragende Aufführung erlebte, wurde auf Wunsch der Presse und der Zuhörerschaft zweimal innerhalb 14 Tagen aufgeführt. Beethoven, Brahms, Wagner stehen auf allen Konzertprogrammen und werden begeistert aufgenommen, während man sich gegen die moderne französische Schule, Debussy, Dukas etc., eher ablehnend verhält.

Elberfeld. „Alroy", Musikdrama in 4 Akten von *Bernhard de Lisle*, hat bei seiner Uraufführung im Stadttheater einen Erfolg gehabt, der den Autor am Schlusse ungezählte Male vor die Rampe rief. Das Libretto ist eine von *P. Grünfeld* dramatisierte Novelle *Beaconsfields*, durch Otto Neitzel ins Deutsche übersetzt. Die Handlung wickelt sich ums Jahr 1200 in Hamadan, im Elbrusgebirge und in Bagdad ab. Mit geschickter Hand und sicherem Blick für das Bühnenwirksame ist die Novelle bearbeitet worden. Die szenischen Vorgänge sind fast alle orientalisch farbenreich, fesselnd und steigern sich gegen den Schluß hin. Einiges ist vielleicht zu weit ausgeführt, wie denn auch bei der Aufführung verschiedene Striche zu konstatieren waren. Durch weitere Kürzungen würde der Gesamteindruck noch mehr gewinnen. Die Musik ist dem Charakter der Dichtung durchweg glücklich angepaßt. Der englische Autor ist ein hochtalentierter Künstler, der unsere klassischen und modernen Meister gleich gründlich studiert hat; eigene Werte gibt der Komponist in einigen warm empfundenen lyrischen Stellen und in Auftritten, die kraftvolles, dramatisches Leben atmen. Sämtliche Mitwirkende: Regisseur *Thoelke*, Kapellmeister *Pitteroff*, Dr. *Bannaschk* (Alroy), *Simons* (Jabaster), *Kiefer* (Bostanay), *M. Lindt* (Schirene), *L. Kaesser* (Mirjam), *E. Blume* (Esther) taten ihr Bestmöglichstes. Ob die erste Oper de Lisles für die Bühne lebensfähig ist, bleibt indes abzuwarten. *H. Oehlerking.*

Freiburg i. B. Die *Harmsschen* Künstlerkonzerte brachten in ihrer Fortsetzung einen Trio-Abend der Herren Marteau, Becker und Dohnányi (Brahms op. 87, Beethoven op. 70 No. 1, Schubert op. 100), einen Lieder-Abend von Klara und Felix Senius, das Auftreten Burmesters mit Emeric v. Stefaniai am Klavier (Schubert: Sonatine op. 137 No. 1, Beethoven: Sonate op. 12, No. 3, Bruch: Konzert g moll, kleinere Stücke in Burmesters Bearbeitung, Klaviersoli von Dohnányi und Liszt), ferner von *Pablo de Casals* und Guilhermina de Casals-Suggia (Haydn: Konzert D dur, Boccherini: Adagio und Allegro, Beethoven: Sonate No. 3 A dur, Bach: Suite C dur, Bruch: Kol Nidrei) und zum Schluß von Margarete Preuse-Matzenauer und August Schmid-Lindner (Lieder von Brahms, Mauke und Strauß, Klaviersoli von Brahms, Chopin, Schumann und Liszt). — Sonst sind noch bemerkenswert der Bach-Beethoven-Abend des „Oratorienvereins" (Leitung: *Karl Beines*) mit dem Tenoristen G. A. Walter (Berlin), Dr. Alb. Schweitzer (Orgel) und Edouard Risler als Solisten, sowie ein Vortrag von Prof. *E. Jaques-Dalcroze* über seine Methode einer musikalisch-rhythmischen Gymnastik mit praktischen Vorführungen durch Genfer Schülerinnen. *—r.*

Genf. Im „Grand Théâtre" ist „Siegfried" sorgfältigst vorbereitet und stilvoll ausgestattet etwa achtmal in einem Monat wiederholt worden. Ein Beweis, welcher Beliebtheit sich Wagners Werke bei uns erfreuen. Herr Faberty und Herr Rouard waren ausgezeichnete Darsteller des Mime und Alberich. Herr Swolfs und Herr Bruinen boten sehr respektable Leistungen als Siegfried und Wanderer. Vor allem aber leistete Herr *Kamm*, der Kapellmeister, und sein Orchester Erstaunliches. — In den Abonnementskonzerten beschloß eine in allen Teilen wohlgelungene Aufführung der „Neunten" den Zyklus der Beethoven-Symphonien. Chor (Société de chant du Conservatoire et chapelle Ketten) und Orchester boten unter *Stavenhagens* künstlerischer Führung vorzügliche Leistungen. Solisten des Abends (wir hatten noch das Glück, den 3. Akt des Parsifal zu hören) waren der bekannte Baritonist Herr Fröhlich aus Paris, ein stimmgewaltiger, intelligenter Künstler, der den Gurnemanz und den Amfortas sang, während Herr Swolfs den Parsifal mit schöner Stimme und vornehmer Vortragskunst interpretierte. Aus den Programmen der vorhergehenden Konzerte ist die Aufführung zweier Szenen aus „Misé Brun" von *Pierre Maurice*, von Frau Debogis ganz ausgezeichnet gesungen, rühmlichst zu erwähnen. *Ostragas*, des Genfers Bénédiction de la Montagne fand Beifall, *Bantocks*

Gedicht „Pierrot of the Minute" wurde fast abgelehnt. *Richard Straußens* „Don Juan", dieses Wunderwerk des Geistes, bereitete dem Wissenden und Unwissenden herzliche Freude, *Tremisots* Ouvertüre zu „Pyramus und Thisbe" gefiel in seiner Sentimentalität und Uebertriebenheit des Affektes eher den Naiven. Neben Frau Debogis, der Solistin des VII., ist Herr Enesot der Solist des IX. Konzertes, hervorzuheben. Mit vollendeter Künstlerschaft spielte er *Lalos* F dur-Konzert. Sein weicher, inniger Ton und seine durchaus musikalische Vortragskunst gewannen ihm einen herzlichen Erfolg. Ein Supplementsorchesterkonzert verschaffte uns die Freude, Herrn Stavenhagen, unsern bewährten Dirigenten, als Pianisten zu feiern. Er spielte mit höchster Vollendung Liszts „Totentanz". — Das Orchester „Lamoureux" absolvierte unter Führung *Chevillards* ein Gastspiel, das uns die prächtigen Klangwirkungen, das feine Zusammenspiel dieses Ensembles bewundern ließ. Von dem Programm ist *Debussys* „Petite Suite" und *Griegs* „Suite lyrique" am besten ausgeführt worden. Kubelik gab zwei Konzerte und langweilte trotz fabelhafter Technik und erstaunlicher Akrobatik. Casals und Cortot schenkten uns einen genußreichen Abend durch musterhafte Aufführung von Beethovens Cello-Sonaten op. 102 und 69. Der „Chant sacre" unter Führung des Herrn *Otto Barblan* brachte eine sehr gelungene Aufführung von *A. Beckers* b moll-Messe. Der Verein hat gute musikalische Disziplin, die eine bemerkenswerte Sicherheit und Freiheit sowie Reinheit der Intonation im Gefolge hat. Das „Gloria" und „Credo" machten geradezu großen Eindruck. Vornehme Kammermusikabende verdanken wir den Quartetten *Zimmer* (aus Brüssel) und *Berber*. Dr. *L. W.*

Lübeck. Die seit dem Jahre 1832 bestehende Singakademie hat ihre Auflösung beschlossen und sämtliche Aktiva und Passiva auf den Verein der Musikfreunde übertragen. Die Mitglieder werden dem neu zu bildenden „Philharmonischen Chor des Vereins der Musikfreunde" beitreten. An die Spitze des Chors wird Kapellmeister *Hermann Abendroth* treten. Die Entscheidung eines provisorischen Ausschusses über die Zahl und das Programm der im nächsten Winter zu veranstaltenden Konzerte steht noch aus. Der gegenwärtige Dirigent der Singakademie, Prof. *Spengel* (Hamburg), der im Winter 1901 seine Tätigkeit begann, verabschiedete sich mit dem althergebrachten Karfreitagkonzert. — Herr Kapellmeister Abendroth vermittelte in den letzten Symphoniekonzerten die Bekanntschaft mit Mahlers I. Symphonie und Norens „Kaleidoskop", ohne jedoch im Publikum mit den Neuheiten viel Gegenliebe zu finden. — *Richard Straußens* „Salome" ist unter großem Erfolg zum erstenmal im Stadttheater aufgeführt worden. Frl. Kahler war eine glänzende Vertreterin der Titelrolle.

Prag. *Hans Pfitzner* hat am 30. März als Gast des Deutschen Kammermusikvereins hier geweilt, wo seiner Kammermusik ein ganzer Abend gewidmet wurde. Die Aufführung des Klavierquintetts op. 23 und des Trios op. 8 unter Mitwirkung des „Rosé-Quartetts" sowie mehrerer von Frau *Metzger* (Hamburg) gesungener Lieder, mit dem Komponisten am Klavier, gestaltete sich zu einem tonkünstlerischen Genusse und Erlebnis ersten Ranges. Pfitzner und seine Pioniere wurden — mag auch mancherlei Kunstheuchelei mitunterlaufen — herzlich gefeiert. Den Abend zuvor spielte die heimische Pianistin *Saxl* mit dem Cellisten des Rosé-Quartetts, *Buxbaum*, Pfitzners schöne Cello-Sonate op. 1 gleichfalls mit großem Erfolg. — Eine neue dreiaktige Oper nebst Vorspiel, „Frater Carolus", Text und Musik von Dr. *Ludw. Rochlitzer* (Wien), wurde bei der Uraufführung im Neuen Deutschen Theater mit lebhaftem Premierenbeifall aufgenommen. Frater Carolus ist ein Novize, der sein Kloster im Drang nach Welt und Liebe verläßt; nachdem er deren Leid erfahren, kehrt er reuig wieder dahin zurück. Als Librettist kleidet sich Rochlitzer nach dem Schnitt von Kienzls „Evangelimann". In der Musik läßt er noch eine Bereicherung der tondramatischen Gebiete für die Zukunft erhoffen und wirkt dort am besten, wo er, sich von dem gewissen webenden und wogenden, oft starr festgehaltenen Meistersingerton befreiend, eine volkstümlich humorvolle Note anschlägt oder sich gefühlvoll lyrische Ruhepunkte gönnt. Hier verzeichnete auch die mit Sorgfalt inszenierte Aufführung aufrichtigen Erfolg. — Was Meisterwerke der klassischen oder modernen Tonkunst im Konzertsaal selten oder nie erringen: die Wiederholung „auf dem Fuße", das hat das freundliche Werk eines liebenswürdigen Dilettanten in Prag mehr als erzielt — der bekannte Priester-Komponist *Pater Hartmann* konnte sein Oratorium „Das heilige Abendmahl" dreimal hintereinander vor ausverkauftem Saale an der Spitze fremder und heimischer Künstler unter Beifall dirigieren. — Im tschechischen Nationaltheater verabschiedete sich die beliebte Primadonna Frau *Matura* „freiwillig gezwungen" unter stark demonstrativen, gegen den Opernchef Kovarovic gerichteten Ovationen des Publikums. *R. F. P.*

Reichenberg. Wäre Reichenberg eine Stadt von 100 000 Einwohnern oder wenigstens eine kleinere deutsche Residenzstadt, so läge kein Grund vor, eine dort stattfindende „*Tristan*"-Aufführung als ein Ereignis von besonderer Bedeutung zu registrieren. Die Sache liegt aber anders, wenn ich dem Leser sage, daß wir es hier mit einer nur ca. 40 000 Einwohner zählenden deutschböhmischen Mittelstadt zu tun haben, die nicht einmal über ein eigenes städtisches, sondern ein bloßes Saison-Orchester verfügt. Dafür besitzt Reichenberg aber ein reizendes, zwar nicht großes, aber modern eingerichtetes Theater, dessen geschmackvolle, ja luxuriöse Innenausstattung und schöne, vor allen Dingen hoch ausladende Bühne einen Vergleich mit unseren kleineren Hoftheatern keineswegs zu scheuen braucht. — Es ist lediglich das Verdienst der jetzt etwa 4—5 Jahre amtierenden Doppeldirektion *Krug-Sommer* — von denen der Zweitgenannte Kapellmeister und sozusagen Intendant der Oper in e i n e r Person ist —; daß während dieser Zeit sich allmählich das künstlerische Niveau namentlich der Opernaufführungen sehr gehoben hat. Der bereits mehrmals wiederholte „Tristan" hat sich nicht nur für Reichenberg selbst und seine engere Umgebung, sondern auch für die angrenzende Oberlausitz und den nahe gelegenen Teil Schlesiens sogar zu einer Art Festaufführung gestaltet. Der wagemutige und energische musikalische Leiter, Direktor Sommer, hatte mit seltenem organisatorischem Geschick und in unermüdlichen Proben sein zwar nur verhältnismäßig kleines Orchester so vortrefflich diszipliniert, daß die „Tristan"-Partitur mit einer Besetzung von sage und schreibe 29 Mann zu vollem klanglichen Leben erweckt wurde. Mag auch der Großstädter vielleicht ungläubig den Kopf dazu schütteln und meinen, daß in Wagner-Opern der Streichkörper ja a l l e i n schon so stark sein müsse — seit Bülow und den Meiningern wissen wir, daß es auf die bloße Z a h l nicht ankommt, sondern darauf, daß jeder seinen Mann steht. Und das war hier der Fall. Die Isolde wurde von einer noch jungen, aber mit schauspielerischem Talent und schönen Stimmitteln begabten Anfängerin (*Eugenie Stahl*) gegeben, die, wenn sie auch ihre Rolle noch nicht voll erschöpfte, doch mit jugendlicher Begeisterung in ihr aufging. Der anfangs mit nicht ganz freiem Organ singende Tristan (*Gottfried Krause*) steigerte sich von Akt zu Akt und wuchs im III. Akt auch darstellerisch zu tragischer Größe empor. Stimmlich am besten aber von allen war entschieden die Brangäne (*Arabella Halbaerth*), die über einen geradezu prächtigen, umfangreichen und in allen Lagen satt und voll klingenden Alt von echt dramatischem Timbre verfügte.

Karl Thiessen.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Wie Berliner Blätter melden, wird Direktor *Gregor* mit Debussys „Pelleas und Melisande" in der Neueinstudierung der Komischen Oper Ensemblegastspiele in der Provinz geben. Er wird zuerst im Bremer Stadttheater gastieren.

— *Gerhard Hauptmanns* Schauspiel „Hanneles Himmelfahrt" soll als Oper in der nächsten Saison in *Berlin* zum erstenmal aufgeführt werden. Direktor Gregor hat das Werk *Camillo Erlangers* zur Aufführung angenommen.

— *Julius Bittners* neue Oper „Der Musikant" hat die Uraufführung an der Wiener Hofoper erlebt.

— *Fritz Volbach* in Tübingen hat eine Oper nach einem selbstverfaßten Texte komponiert.

— *Siegfried Wagner* ist dem Vernehmen nach gegenwärtig wieder mit der Komposition einer neuen Oper beschäftigt.

— Ueber die „Melodramen-Abende", die die Sprachmeisterin *Martha Kempner-Hochstädt* in Berlin veranstaltet, schreibt man uns: Der dritte und auch letzte Abend in dieser Saison (im Klindworth-Scharwenka-Saal) brachte unter anderem „Enoch Arden" von Richard Strauß, der die ganze technische Virtuosität und das glutvolle Temperament der Künstlerin ins vollste Licht setzte.

— In Paris ist nunmehr *Mariottes* „Salome", eine lyrische Tragödie in einem Akt nach der Wildeschen Dichtung, in dem Gaitetheater aufgeführt worden. Stoff und Dekorationen sind genau dieselben wie bei Strauß. Nur — die Musik nicht.

— Die Oper „Quo vadis" von *Jean Nougués*, Text nach Sienkiewiczs gleichnamigem Roman von Henry Cain, ist im Prager tschechischen Stadttheater zum ersten Male außerhalb Frankreichs aufgeführt worden. (Nowowiejski hat den Stoff bekanntlich auch als Oratorium behandelt.)

— Im Kaiserl. Marien-Theater in *St. Petersburg* hat die Uraufführung der Oper eines jungen russischen Komponisten, *M. Kasanli*, stattgefunden. „Miranda" heißt das Werk, dessen Partitur von den Petersburger Kritikern viel Anerkennung erhält.

— Der Münchener Impresario Direktor *M. Burg* gedenkt im Frühjahr 1911 in Argentinien und Brasilien den „Nibelungen-Ring" in deutscher Sprache aufzuführen.

— Die dreiaktige Operette „Die Dorfkomtesse", Musik von *R. Danziger*, Text von Pordes-Milo (Mitverfasser des Textes von Leo Blechs „Versiegelt") und Erich Urban, die in Stockholm zum erstenmal aufgeführt worden ist, erscheint im Verlage von *Adolf Fürstner* in Berlin.

*

— Das offizielle Programm für das in den Tagen vom 27. bis 31. Mai in *Zürich* stattfindende *Tonkünstlerfest* des

„A. D. M." lautet (mit Vorbehalt etwa noch nötig werdender Aenderungen): Freitag, 27. Mai. Nachmittags 3—5 Uhr: Zusammenkunft der Festteilnehmer in der Tonhalle. Abends halb 7 Uhr: Erstes Orchesterkonzert. Arnold Mendelssohn: Pandora-Ouvertüre. Otto Lies: Drei Gesänge mit Orchester. Theodor Blumer: Karnevals-Episode für Orchester. Hans Huber: Klavierkonzert. Max Reger: Psalm 100 für Chor und Orchester. Nach dem Konzert offizieller Empfang der Gäste in der Tonhalle. — Samstag, 28. Mai. Besuch des Landesmuseums, der Kunsthalle und der Villa Wesendonck. Abends halb 7 Uhr: Zweites Orchesterkonzert. Fréderick Delius: „Brigg Fair" für Orchester. Siegmund v. Hausegger: Zwei Gesänge mit Orchester. Béla Bartok: Rhapsodie für Klavier und Orchester. Ludwig Heß: Dionysischer Reigen aus Ariadne. Karl Weigl: Symphonie. Nach dem Konzert: Empfang sämtlicher Gäste in einem Privathause. — Sonntag, 29. Mai: Vormittags halb 11 Uhr: Erstes Kammerkonzert. Z. Kodaly: Streichquartett. Walter Lampe: Drei Klavierstücke. Lieder (noch unbestimmt). Julius Weismann: Sonate für Violine allein. Robert Heger: Klaviertrio. Nachmittags Seefahrt zur Ufenau. Nach der Seefahrt in sämtlichen Räumen der Tonhalle Fest für die Gäste und sämtliche Mitwirkende. — Montag, 30. Mai. Vormittags 10 Uhr: Hauptversammlung im kleinen Saal der Tonhalle. Nachmittags 5 Uhr: Zweites Kammerkonzert. Emil Frey: Sonate für Violine und Klavier. Lieder (noch unbestimmt). Hermann Suter: Streichquartett. Max Reger: Klavierquartett. Nach dem Konzert Zusammenkunft der Gäste auf dem Dolder. — Dienstag, 31. Mai. Am Tage: Fahrt auf den Uetliberg. Abends halb 7 Uhr: Drittes Orchesterkonzert. Ch. M. Löffler: „A Pagan Poem" für Orchester. Max Schillings: Violinkonzert. Friedrich Klose: „Die Wallfahrt nach Kevlaar" für Deklamation, drei Chöre, Orgel und kleines Orchester. Walter Braunfels: 6. Kapitel der Offenbarung Sankt Johannis für Tenorsolo, Doppelchor und Orchester. Nach dem Konzert freie Zusammenkunft der Festteilnehmer in der Tonhalle.

— In der *Ausstellung München* 1910 wird eine Schumann-Gedenkfeier (20.—23. Mai) unter Leitung von *Ferdinand Löwe* die Reihe der Musikfeste eröffnen. Programm: 20. Mai: Erstes Orchesterkonzert in der neuen Musikfesthalle: Symphonie No. 1; Klavierkonzert a moll (Wilhelm Backhaus); Symphonie No. 4 (Konzertverein). 21. Mai: Erstes Morgenkonzert im Münchner Künstlertheater: Streichquartett A dur; 5 Gesänge für Sopran; Fantasiestücke; Gesänge für Tenor; Klavierquartett A dur. Ausführende: Tilly Cahnbley-Hinken, Wilhelm Backhaus, Jean Buysson, Wolfgang Ruoff, das Petri-Quartett. 22. Mai: Zweites Orchesterkonzert in der Neuen Musikfesthalle: „Manfred", konzertmäßige Aufführung des dramatischen Gedichtes von Lord Byron, mit der vollständigen Begleitmusik. Rezitation Prof. Ferdinand Gregori, Sopran Tilly Cahnbley-Hinken, Alt Mme. Charles Cahier, Tenor Jean Buysson, Baß Alexander Heinemann, Chor Oratorienverein Augsburg, Orchester Konzertverein München. 23. Mai: Zweites Morgenkonzert im Münchner Künstlertheater: „Talismano", Gesang für Chor a cappella; Gesänge für Alt; Vier Duette für Sopran und Tenor; Gesänge für Bariton; „Am Bodensee", Gesänge für Chor a cappella. Ausführende: Mme. Charles Cahier, Tilly Cahnbley-Hinken, Jean Buysson, Alexander Heinemann; Chor: Wiener a cappella-Chor, Dirigent: Eugen Thomas. — Die *Richard Strauß-Woche* steht in ihren Einzelheiten wie folgt fest: Donnerstag, 23. Juni: Im Prinzregententheater: „Feuersnot" (Leitung: Richard Strauß), hierauf „Ein Heldenleben" (Leitung: Felix Mottl). Freitag, 24. Juni: Erste Matinee; Mitwirkende: Richard Strauß, Tilly Koenen, Baptist Hoffmann, Wilhelm Backhaus, Prof. Arnold Rosé, Anton Ruzitska und Prof. Friedrich Buxbaum. Zweite Vorstellung im Prinzregententheater: „Salome" (Leitung: Richard Strauß). Samstag, 25. Juni: Erstes Festkonzert der Wiener Philharmoniker (Dirigenten: Ernst v. Schuch und Richard Strauß); Solisten: Wilhelm Backhaus und Fritz Feinhals. Sonntag, 26. Juni, Zweite Matinee; Mitwirkende: Richard Strauß, Tilly Koenen, Baptist Hoffmann und Prof. Friedrich Buxbaum. Dritte Vorstellung im Prinzregententheater: „Elektra" (Leitung: Felix Mottl). Montag, 27. Juni: Zweites Festkonzert der Wiener Philharmoniker (Dirigenten: Ernst v. Schuch und Richard Strauß); Solistin: Edythe Walker. Dienstag, 28. Juni: Drittes Festkonzert der Wiener Philharmoniker (Dirigenten: Ernst v. Schuch und Richard Strauß). — Nach dem letzten Konzert findet in der Ausstellung ein offizielles Bankett zu Ehren des Komponisten statt.

— In *Berlin* hat sich eine „*Schwedische musikalische Gesellschaft*" gebildet, die sich besonders die Pflege und Einführung nordischer Musik angelegen sein lassen will.

— Der Festakt „Königin Luise", von *Viktor Blüthgen* zum 100. Todestage der volkstümlichen Königin gedichtet und von Prof. *A. Egidi* in Musik gesetzt (dessen Widmung der Kaiser angenommen hat), hat die erste Aufführung im Verein der Literaturfreunde zu Berlin „Die Klause" erlebt.

— Auch Zwickau hat seine „Schumann-Feier"; sie findet am 11. und 12. Juni statt. Am 8. Juni hält *Max Friedländer* aus Berlin einen Vortrag.

— *Schumanns* „Carnaval" ist jetzt für das berühmte Kaiserl. russische Ballett als Tanzdivertissement eingerichtet worden. — Auch ein Beitrag zur Schumann-Feier!

— In der Generalversammlung des Musikfestvereins zu *Nürnberg* ist mitgeteilt worden, daß sich zur Abhaltung eines *bayrischen Musikfestes* keine Stadt gemeldet hat. — Bravo!

— Der *Weimarer C. C.-Verband deutscher Sängerschaften*, dem sämtliche farbentragenden Sängerschaften an den Universitäten und Hochschulen Deutschlands angeschlossen sind, und der heute 21 Korporationen mit 1500 Aktiven und Inaktiven und über 5600 Alten Herren umfaßt, wird sein drittes Bundesfest am 19., 20. und 21. Mai d. J. in *Weimar* abhalten. Den Mittelpunkt des Festes bildet ein am 20. Mai nachmittags im Großh. Hoftheater stattfindendes Konzert. Es werden dabei ungefähr 600 Studenten als Sänger auftreten. Weiter heißt es in der Ankündigung: „Durch die große Anzahl der Teilnehmer auf der Bühne und durch die bunten Pekeschen und Mützen der verschiedenen Korporationen wird ein außerordentlich effektvolles Bild hervorgerufen." Das scheint uns doch nicht so wichtig für ein Sängerkonzert.

— In der *Herner* Konzert-Gesellschaft hat der Domchor zu Berlin ein geistliches Konzert veranstaltet.

— Vom *Posener Provinzialverbande* für die Richard Wagner-Stipendienstiftung ist eine konzertgemäße Aufführung von Bruchstücken aus „Parsifal" veranstaltet worden. Die Orchester-Vereinigung, Lehrergesangverein, verschiedene Damenchöre, ein Knabenchor der Gymnasien, als Solisten Briesemeister, Wittekopf, Hielscher waren unter der Leitung von Musikdirektor *Gambke* die Ausführenden.

— In *Münster i. W.* hat die symphonische Dichtung „Todesfahrt" für Orchester und Chor von *Kuno Stierlin* im Musikverein unter Leitung des Universitätsmusikdirektors Dr. W. Niessen die Uraufführung erlebt. Man schreibt darüber: In dem Werke, das nach einem von A. Sommer verfaßten Gedicht gearbeitet ist, haben wir es mit einer Orchesterdichtung im Richard Straußschen Stile zu tun; nur möchten wir als besonderes Moment hervorheben, daß der Komponist durch eigenartige Klangwirkungen originell zu malen versteht. Auch die thematische Verarbeitung verdient Anerkennung. Der versöhnende Eindruck, der dem Gesamtwerke den Stempel innerlicher Zufriedenheit aufdrückt, ist zum großen Teil dem Schlußchor zu danken, welcher im Sinne eines inbrünstigen Gebetes die wogenden Tonwellen beruhigt. Mit einem machtvollen „Glück auf!" schloß das Werk, das einen spontanen Beifallssturm entfesselte und dem jungen Komponisten mehrere Hervorrufe eintrug. Dr. Niessen leitete das Werk mit Schwung und individueller Auffassung.

— Wie uns aus Liegnitz geschrieben wird, hat der „Musikverein" (*Konrad Schulz*) mit der Aufführung von Georg Schumanns „Ruth" unter Leitung des Komponisten einen glänzenden Erfolg errungen. Von nah und fern waren aus der Provinz zahlreiche Musikfreunde erschienen. Solisten: Frau Meta Geyer-Dierich aus Berlin (Ruth), Frl. Ellen Saar aus Berlin (Naemi) und Kammersänger Albert Fischer aus Sondershausen (Boas). — Die Singakademie und Männergesang-Quartett (Dirigent *Wilhelm Schonert*) führten *Edgar Tinels* „Franziskus" mit gutem Gelingen auf. Unter den Solisten Frl. v. Ledebur (Berlin), Ernst Rupprecht (Breslau) und Paul Schmedes (Wien) fiel letzterer durch seine Stimmbehandlung und gewählten Vortrag auf. — Im Chorgesangverein wurde *W. Rudnicks* Passionsoratorium „Judas Ischarioth" wieder aufgeführt. —*t*.

— *Karl Reineckes* letztes Werk für die Jugend ist einige Tage vor dem Tode des Meisters im Stich fertig geworden. Es ist eine Musik für Pianoforte zu vier Händen zu Andersens Märchen vom Schweinehirten, die Reinecke auch mit lustigen Reimen als verbindenden Text versehen hat. (Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig.)

— *Felix Weingartner* hat zwei Kompositionen großen Stils fertiggestellt, ein symphonisches Werk und ein Klavierkonzert mit Orchesterbegleitung.

— Von *Volkmar Andreaes* Kompositionen sind in letzter Zeit außerhalb der Schweiz aufgeführt worden: Symphonische Fantasie (Budapest, München); Violinsonate (Dresden, Musiksalon Roth, Koblenz); Trio (Koblenz). In Krefeld wird am 4. Juni ein ganzer Abend Andreaeschen Kompositionen gewidmet sein.

— *Richard Straußens* „Symphonia domestica" ist in *Moskau* unter Leitung von Oskar Fried mit außerordentlichem Erfolg aufgeführt worden.

— Kapellmeister Wouter Hutschenruijter in Utrecht, der die erfolgreiche Lustspielouvertüre „Le Baruffe Chiozzotte" von *Leone Sinigaglia* aus der Taufe hob, hat jetzt auch die Uraufführung der beiden neuen Charakterstücke („Regenlied" —„Etude-Caprice Grillen") für Streichinstrumente desselben Komponisten veranstaltet.

— Wie uns aus *Tournai* geschrieben wird, hat *Edgar Tinels* „Godolera" am 3. April die erste würdige Aufführung als Oratorium durch die berühmte „Société de musique" erlebt. Der Erfolg war groß und der anwesende Komponist äußerte besonders der „Godolera", Frl. Elsa Homburger (St. Gallen), für ihre schöne Leistung der schwierigen Hauptrolle seine höchste Bewunderung.

KUNST UND KÜNSTLER

— *Jubiläumsausstellung der Firma Schiedmayer & Söhne, Stuttgart.* Die weltbekannte Pianofortefabrik dieses Namens hat aus Anlaß des 100jährigen Bestehens der Firma in Stuttgart eine Ausstellung veranstaltet, die von der Leistungsfähigkeit der Firma ein glänzendes Zeugnis ablegt. Die Räume sind geschmackvoll mit Bildern, Diplomen und Erinnerungen aus dem Besitz der Familie geziert. Die historische Abteilung zeigt eine Reihe von älteren Instrumenten, die nicht nur die aufsteigende Entwicklung der Firma aus bescheidenen Anfängen bis zu ihrer jetzigen gebietenden Stellung illustriert, sondern auch die überraschend schnelle Vervollkommnung der Technik des Klavierbaus überhaupt am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Da sehen wir ein altersschwaches Tangentenklavier mit zirpenden Tönen von 1770, dort schon das erste Hammerklavier der Firma von 1784, aber noch mit schwarzen Unter- und weißen Obertasten, hier sind noch Kniedrücker statt der Pedale. Das schönste Möbel ist das Giraffen-(Pyramiden-)Klavier im Empirestil mit blauseidenem Tuch und Goldfransen geschmückt, ein Flügel mit nach unten gedrehter Anordnung der Saiten. Die häufig zu findende Schutzbespannung spricht von der Sorgfalt, mit der früher die teuren Instrumente gehegt wurden. Man sieht, wie dauerhaft die Klaviere gearbeitet wurden und wie schon die Vorgänger der Besitzer unermüdlich Versuche zur Vervollkommnung machten. — In der Abteilung für modernen Pianobau eine Menge prächtiger Pianinos und Flügel in allen Formen und Farben! Ihre musterhaft schöne und künstlerisch fein gestaltete Außenseite ist eine Widerspiegelung der technisch mit peinlichster Sorgfalt ausgeführten inneren Mechanik. Gehäuse aus den kostbarsten Holzarten finden sich da, glänzendschwarze mit mattgoldenen Lilien als Lichthalter, mattbraune mit silbernen, modern geformten Leuchtern. Am auffallendsten sind zwei Prunkinstrumente, in gelber Farbe aus Citronen- bezw. Ahornholz mit eingelegter Arbeit, von Professor *Cissarz* (Stuttgart) entworfen, am teuersten wohl das Pianino aus afrikanischem Mangraveholz von wundervoll zarter brauner Maserung. — Auch ein Bogenklaviaturflügel (Clutsam) ist zu sehen und zu probieren. — Dem allerneuesten Zweig der Fabrikation ist die dritte Abteilung gewidmet, sie enthält die verschiedensten, teils vorzusetzenden, teils fast unsichtbar den Pianos und Flügeln eingebauten Phonola-, Simplex- und Dea-Spielapparate, welche von kundiger Hand bedient, auch dem Nichtspieler Gelegenheit geben, den prächtigen Ton der Instrumente zu bewundern, der zusamt der sorgfältigen und dauerhaften Konstruktion den Weltruf der Firma begründet und ihr die Hoflieferantentitel von Kaisern und Königen erworben hat. *C. K.*

— *Der Fall Pfitzner in München.* München hat wieder mal seinen „Fall". Und zwar gab die Veranlassung zum Streite ein Brief *Hans Pfitzners* an die Presse folgenden Inhalts: „Die Zeitungen kündigen die Neueinstudierung der ‚Rose vom Liebesgarten' für den 24. April an. Ich habe bestimmte Gründe, gegen die Wiederaufnahme dieses meines Werkes in einer fast durchweg zweiten Besetzung zu protestieren. Der Generalintendanz des Hoftheaters habe ich mit Schreiben vom 18. März diesen meinen Protest in aller Form ausgesprochen. Trotzdem wurde die Aufführung angesetzt, die zu verhindern ich rechtlich machtlos bin. Die Art, wie die gegenwärtige Leitung der K. Hofoper, die es z. B. nicht nötig befunden hat, sich mit mir anläßlich der Neueinstudierung irgendwie zu verständigen, mein Werk behandelt, zwingt mich zu dieser Erklärung. Die Leitung der Münchner Hofoper, die über ein Orchester und szenische Mittel von Weltruf verfügt, könnte mit ihren ersten Solokräften die Oper glänzend herausbringen, aber sie will nicht." — Ob die Leitung der Münchner Hofoper absichtlich das „zweite Aufgebot" ins Treffen führt, scheint doch zum mindesten fraglich. Und die „Münchn. Neuesten Nachr." bemerken auch dazu, daß in der Neueinstudierung Frl. Tordek, die Herren Bender, Brodersen und Günther-Braun in den Hauptrollen beschäftigt seien. Die Leitung liegt wie bei den früheren Aufführungen in Händen des Herrn Röhr. Von einer zweitklassigen Besetzung kann man also kaum sprechen. Um so weniger, wenn man die Rollenbesetzung der früheren Aufführungen vergleicht. — Daß die betreffenden Sänger es sich nicht gefallen lassen würden, öffentlich als zweite Garnitur bezeichnet zu werden, war weiter vorauszusehen. Sie werden deshalb zweifellos bei der Intendanz „vorstellig geworden" sein. Wenigstens versendete die K. Generalintendanz folgende Mitteilung: „Infolge des für die Künstlerschaft der K. Hofoper beleidigenden Protestes des Herrn Pfitzner gegen die Aufführung der „Rose vom Liebesgarten" sieht sich die K. Generalintendanz veranlaßt, von einer Aufführung seiner Werke abzusehen." Nun wenden sich die Zeitungen wieder gegen die Intendanz. Und zweifellos darf der Fall auch keineswegs verallgemeinert werden. Dazu wäre die Intendanz schon dem Publikum gegenüber, bei aller Rücksicht auf ihre Künstler, nicht berechtigt. (Bis zum Schluß der Redaktion war die Sachlage noch zu wenig geklärt, als daß man darüber ein endgültiges Urteil hätte abgeben können. Red.)

— *Von den Theatern.* Direktor *Gregor* gedenkt die Leitung der Komischen Oper in *Berlin* nur noch in der nächsten Saison zu behalten und dann sein Theater zu verpachten. Von der Saison 1912 oder spätestens 1913 an würden in dem Hause Schauspiele und Lustspiele zur Aufführung gelangen. Direktor Gregor will die Direktion eines Opernhauses, in dem hauptsächlich Wagner-Opern gespielt werden, übernehmen. — Aus *München* kommt die Nachricht, daß für die zu begründende Volksoper weder Bauplatz noch Baugeld vorhanden sei. Aber mit dem Engagement von Sängern habe man bereits den Anfang gemacht. So meldeten die Blätter, daß Herr Hans Bacmeister, Regisseur der Dresdener Hofoper (früher Redakteur der Elberfelder Zeitung), als Direktor der neugegründeten Münchener Volksoper bereits verpflichtet worden sei. Wer hat nun recht?

— *Von den Konservatorien.* Man schreibt uns: Die Orchesterschule an Dr. *Hochs* Konservatorium in Frankfurt a. M. bietet durch Stiftung von 45 Freistellen jungen Musikern aller Instrumente Gelegenheit, sich unentgeltlich zu Orchesterspielern auszubilden.

— *Aus den Tonkünstlervereinen.* Wie der 65. Jahresbericht des „Berliner Tonkünstlervereins" (verfaßt vom Vorsitzenden Adolf Göttmann) mitteilt, sind 38 Manuskript-Kompositionen an den verschiedenen Vortragsabenden aufgeführt worden. Auch auf materiellem Gebiet hat der Verein die Interessen seiner Mitglieder gefördert.

— *Mozartiana.* In der Berliner Kgl. Bibliothek sind jüngst die abhanden gekommenen Stimmen zu zwei Symphonien von Mozart, den Symphonien No. 214 und No. 216, aufgefunden worden. Beide sind Jugendwerke des Meisters, die wohl in den Jahren 1770 bis 1771 auf italienischem Boden entstanden sind.

— *Gesangvereine.* Der „Bohnsche Gesangverein" in Breslau, der eine hervorragende Rolle gespielt hat und dessen von seinem Begründer und Leiter Prof. Dr. Emil Bohn ins Leben gerufene historische Konzerte eine einzigartige Institution waren, hat sich aufgelöst. Einerseits war das durch den Gelehrtenfleiß und die Tatkraft Dr. Bohns erschlossene und bebaute Arbeitsfeld des Vereins in den 120 Konzerten, die er veranstaltete, im wesentlichen erschöpft, andererseits war die Existenz des Vereins, wie es sich herausstellte, an die Persönlichkeit des Gründers geknüpft. Finanzielle Schwierigkeiten kamen hinzu. Diese haben indes den Verein nicht gehindert, das Andenken seines weit über Breslaus Mauern hinaus bekannten Schöpfers und langjährigen Leiters durch Aufbringung einer Summe für eine Stiftung oder ein Denkmal zu ehren. Das wertvolle Notenmaterial wird voraussichtlich der Breslauer Stadtbibliothek zufallen. — Der „Bonner Männergesangverein" ist berufen worden, während der Deutschen Woche auf der *Brüsseler* Weltausstellung den deutschen Gesang zu vertreten. Er wurde von 33 Vereinen, die sich für die Veranstaltung gemeldet hatten, gewählt. Er wird in Brüssel ein großes Konzert geben.

— *Stiftungsfest.* Der akadem. Verein *„Organum"*, der 1885 von Prof. Alvsleben (†) und Prof. Dr. Fritz Volbach am Kgl. akadem. Institut für Kirchenmusik in *Berlin* gegründet wurde und dessen Mitglieder in letzter Zeit in hervorragender Weise sowohl für die Organisation der Künstler im Dienste der Kirche und ihre bessere soziale Stellung wie auch für die Hebung des Musikunterrichts an höheren Lehranstalten durch Berufung nur staatlich qualifizierter Musiklehrer erfolgreich eingetreten sind, begeht am 16.—18. Mai d. J. das Fest seines 25jährigen Bestehens in Berlin (Festkommers, Festsitzung in der Kgl. Hochschule für Musik, Festessen, Gesellschaftsabend, Festkonzert in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche). Bei der Gelegenheit werden wir an dieser Stelle noch auf die Geschichte und die Bestrebungen des Vereins zu sprechen kommen. *E.W.*

— *Künstler contra Kritiker. Felix Weingartner* hat gegen *Dr. Batka* Beleidigungsklage angestrengt, und zwar auf Grund einer Batkaschen Korrespondenz im „Prager Tagblatt". — Auf eine abfällige Kritik mit einem Drohbrief an die Redaktion hat der Violinist Dr. Jules Sieber in Thorn reagiert. Von der Thorner Zeitung ist die Klage gegen den Geiger angestrengt worden.

— *Konzertstipendium.* Ein Bach-Verehrer, Mitglied der Neuen Bach-Gesellschaft, hat in opferwilliger Weise Mittel zur Verfügung gestellt, durch die einer Anzahl unbemittelter Kantoren und Organisten durch Gewährung von Reisebeihilfen der Besuch des fünften Deutschen Bach-Festes (vom 4.—7. Juni d. J. in *Duisburg*) möglich gemacht werden soll. Anträge zur Gewährung solcher Reisebeihilfen (in Höhe von 50 bis 100 Mark) sind bis zum 10. Mai an den Vorsitzenden der Neuen Bach-Gesellschaft Geh. Kirchenrat Professor D. *Rietschel*, Leipzig, Universitätsstraße 15, zu richten. Berücksichtigt

werden nur solche Gesuche, die von einem Mitgliede der Neuen Bach-Gesellschaft oder von dem Ortskirchenvorstande unterstützt werden.

— *Berichtigung.* Man schreibt uns aus *Sondershausen:* Die Auffassung, daß durch die Uebertragung der Leitung der hiesigen Musikinstitute (Hofkapelle und Konservatorium) auf Hofkapellmeister Professor *Herfurth* aus Rudolstadt die selbständige Existenz der Hofkapelle untergraben wird, ist irrig (siehe Heft 12 unter Kunst und Künstler). Die Selbständigkeit wird nach wie vor gewahrt bleiben. Professor Herfurth wird am 1. Oktober d. J. ganz nach Sondershausen übersiedeln.

— *Gedenktafel.* Die Großh. Musikschule in *Weimar* beabsichtigt, für ihren Begründer Geh. Hofrat *Müller-Hartung* (gest. 1908) eine Gedenktafel zu errichten. Ehemalige Schüler Müller-Hartungs, die gesonnen sind, sich an den Kosten für diese Gedenktafel zu beteiligen, werden gebeten, ihren Beitrag an die Kasse der Großh. Musikschule einzusenden.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Prof. *Ernst Rudorff,* dem bisherigen Vorsteher der Klavierabteilung an der Königl. Hochschule für Musik zu Berlin, ist anläßlich seiner Versetzung in den Ruhestand der Rote Adlerorden III. Klasse mit der Schleife verliehen worden. — Dem Berliner Musikpädagogen Königl. Professor und Musikdirektor *Richard Schmidt* ist der Rote Adlerorden verliehen worden. — Der Lehrer an der Königl. akademischen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg, *Karl Klingler,* hat den Titel Professor erhalten, der Organist *Heinrich Johannsen* in Kiel den Titel „Königlicher Musikdirektor", ebenso der Tonkünstler *G. A. Nack* in Stuttgart. — Mme. *Sigrid Arnoldson* ist von der Königl. Akademie der Musik in Stockholm zum Mitglied ernannt worden. Die Zahl der weiblichen Mitglieder in Schweden ist auf 20 limitiert.

— An Stelle des verstorbenen Hoftheater-Intendanten Freih. v. Meyern-Hohenberg ist der jetzige interimistische Leiter der Hofbühne zu *Gotha,* Direktor *Benda,* zum Intendanten ernannt worden. Herr Benda ist der erste Gothaer Intendant, der selbst als Schauspieler tätig war.

— *Gustav Mahler* hat sich, wie die Zeitungen wissen wollen, durchaus nicht an die neuzugründende Große Oper nach Berlin verpflichtet, sondern hat vielmehr eine diesbezügliche Anfrage ablehnend beantwortet.

— Die Konzerte der „Musikalischen Gesellschaft" in *Leipzig* sollen auch im nächsten Winter noch von Dr. *Göhler,* jedoch mit dem Winderstein-Orchester (an Stelle des Berliner Blüthner-Orchesters) fortgeführt werden. Herr Dr. Göhler gedenkt aber nach Ablauf der nächsten Saison Leipzig zu verlassen und die Leitung dieser von Anfang an sehr schlecht besuchten Gesellschaftskonzerte sowie die des Riedel-Vereins niederzulegen. — Herr Dr. Göhler „gedenkt" Leipzig zu verlassen. So verkünden die Zeitungen urbi et orbi!

— Kammersänger *Ludwig Heß* ist von der musikalischen Leitung der Konzertgesellschaft für Chorgesang in München zurückgetreten.

— *Wolf-Ferrari* hat seinem Wiener Verleger seine Rückkunft (nach München) aus Neapel, wo der Komponist Milieustudien für seine neueste Oper „Das Bild der Madonna" betrieb, angezeigt.

— Prof. Dr. *Max Seifert* wird in den Lehrkörper der Königl. Hochschule für Musik und des Instituts für Kirchenmusik zu Berlin eintreten.

— *Walter Petzet,* Großh. bad. Professor, ist als Vorsteher der Klavierklassen und Lehrer der Klavierausbildungsklasse an die Großh. Musikschule nach Weimar berufen worden. Herr Petzet wird seine neue Stellung im September d. J. antreten.

— *Theodore Spiering* ist unter den gleichen glänzenden Bedingungen auch für die kommende Saison 1910/11 als erster Konzertmeister der New Yorker Philharmonischen Gesellschaft unter Gustav Mahler engagiert worden.

— *Ernst Kraus* von der Königl. Oper zu Berlin hat seinen jetzt abgelaufenen Vertrag erneuert.

— *Caruso* hat seinen Vertrag mit der New Yorker Metropolitan-Oper auf weitere vier Jahre verlängert.

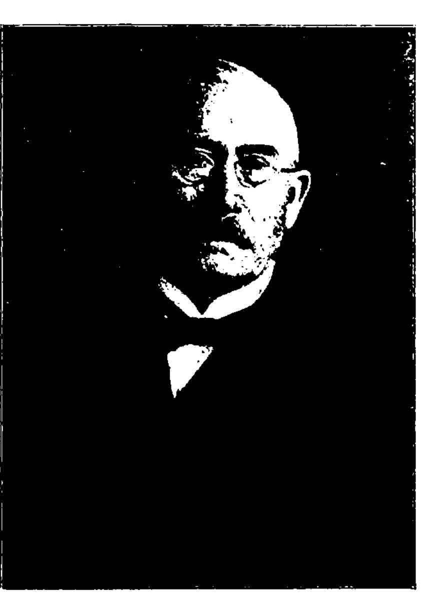
— Dem ersten Tenoristen des Hoftheaters in *Hannover,* Adolf Groebke, der sich weigerte, am 7. April die Titelpartie in „Josef in Aegypten" zu singen, ist ein Beschluß der Intendantur des Kgl. Theaters zugestellt worden, der ihn für kontraktbrüchig erklärte und als weitere Folge seine Entlassung aus dem Verbande des Theaters mit dem Tage der Zustellung ausspricht. Herr Groebke war von nächster Saison ab als Heldentenor an die Wiener Hofoper verpflichtet.

— Der Vertrag des Karlsruher Kammersängers *Hans Tänzler* mit der Münchner Hofoper ist gelöst worden. Tänzler war nach jenem Vertrag vom Herbst 1912 ab für München verpflichtet und hat ein erkleckliches Abstandssümmchen erhalten. Dafür ist Aussicht vorhanden, Dr. v. Bary (Dresden), der ursprünglich erst 1912 kommen sollte, ein Jahr früher zu gewinnen.

— Prof. Dr. *Bernhard Scholz* hat am 30. März in *Florenz* wohin er sich vor etwa Jahresfrist nach seinem Rücktritt als Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums zurückgezogen hat, die Feier seines 75. Geburtstages begangen.

— Prof. *Adolf Schulze,* der Leiter der Gesangsabteilung der Akademischen Hochschule für Musik in Berlin, hat sein 75. Lebensjahr vollendet.

— *Julius Blüthner* †. Eine der glänzendsten Erscheinungen der deutschen Großindustrie, eine hervorragende und führende Persönlichkeit auf dem Gebiete der Tonkunst, hat das Zeitliche gesegnet: Geheimrat Julius Blüthner in Leipzig, der Nestor der deutschen Klavierbaukunst, ist im Alter von 86 Jahren verschieden. Am 11. März 1824 in dem Dorfe Falkenhain im Regierungsbezirk Merseburg geboren und aus bürgerlich einfachen Verhältnissen hervorgegangen, erlernte Blüthner schon als Knabe die Tischlerei; in seinem 18. Jahre trat er in eine Pianofortefabrik zu Zeitz ein, wo er das Klavierbaufach gründlich studierte. In Würzburg fand er dann Gelegenheit, seine Ausbildung weiter zu vervollkommnen, und am 7. November 1853 sehen wir ihn mit einem kleinen ersparten Kapital und 3 Arbeitern in Leipzig seinen eigenen Betrieb gründen. Welch gewaltiger Unterschied zwischen jenen Anfängen und der heutigen Geschäftsblüte der Weltfirma, die bereits über 80 000 Instrumente gefertigt hat und in den 200 Sälen des sechsflügeligen und sechsstöckigen, ein Areal von 24 500 qm umfassenden Leipziger Fabrikgebäudes rund 800 Arbeiter beschäftigt, während sich in dem eine Stunde entfernten Vororte Leutsch noch ein eigenes Dampfsägewerk mit kolossalem Holzlager befindet. Heutzutage gehen jährlich über 3000 Instrumente aus der Blüthnerschen Fabrik in die Welt hinaus. Außer zahlreichen Auszeichnungen haben die Pianos und Flügel ihrem Erbauer auf nicht weniger als 12 Weltausstellungen die höchsten Preise eingebracht und, man kann dies mit Recht behaupten, dadurch zugleich zur Vorherrschaft der deutschen Pianofortefabrikation in hervorragender Weise mit beigetragen. Im Jahre 1893 wurde eine sehr sinnreiche Erfindung Blüthners, eine Dämpfereinrichtung an Pianomechaniken, besonders für den Export von großem Wert, patentiert. Auch die sogen. Aliquotflügel, eine Neuschöpfung Blüthners, machten um diese Zeit viel von sich reden. Im Jahre 1890 wurde in Berlin eine Filiale errichtet. Blüthner, der übrigens im Verein mit Dr. H. Gretschel 1872 ein „Lehrbuch des Pianofortebaues" herausgegeben hatte, war seit 1871 Kgl. sächsischer Kommerzienrat, außerdem Inhaber zahlreicher hoher Orden und verschiedener Hoflieferantentitel. Am 7. November vermochte die altberühmte und in der ganzen Welt in hohem Ansehen stehende Pianofortebaufirma *Julius Blüthner* in Leipzig auf die Dauer eines 50jährigen Geschäftsbestehens zurückblicken. Eine besondere Weihe erhielt diese Feier noch dadurch, daß es dem Begründer und Senior des großartigen Etablissements, Kommerzienrat *Ferdinand Julius Blüthner,* vergönnt war, das Jubiläum dieses von ihm begründeten und zur jetzigen Höhe gebrachten Unternehmens im Kreise seiner Familie und seiner Arbeiter selbst mit zu begehen. Die Beziehungen Blüthners zur Tonkunst waren gar mannigfach und vielseitig. Haben doch die größten Tonheroen der letzten 50 Jahre, wie Franz Liszt, Hans v. Bülow, Johannes Brahms usw. in seinem Hause verkehrt. Aber auch der Wohltäter zahlreicher unbemittelter junger Musiker ist Julius Blüthner geworden, und viel Schönes und Herzliches erzählte man sich von dem Verhältnis des Brotherrn zu seinen Arbeitern. *C. Droste.*



JULIUS BLÜTHNER †.

— Musikdirektor *Ch. Gaule,* Chorleiter des Mannheimer Hoftheaters und Leiter des Philharmonischen Vereins, ist im Alter von 62 Jahren gestorben.

— Der aus Belgien stammende, einst berühmte Flötenvirtuose *Rucquoy* ist in Straßburg im Alter von 80 Jahren gestorben.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 21. April, Ausgabe dieses Heftes am 6. Mai, des nächsten Heftes am 19. Mai.

Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

Gustav Lazarus. Zwei Lieder, 1. Rote Rose, 2. Süßes Geheimnis, op. 115 (à 1.20 M.), Verlag von *Karl Klinner, Leipzig.* Das sind zwei echte „Lieder", das ernste innige so gut wie das heitere zarte, duftige, die man mit Freuden singen wird. Alles ist dabei so selbstverständlich, zu Herzen sprechend, ohne der Trivialität sich zu nähern.

Albert Loesch. Ave Maria für Sopran oder Tenor. Verlag von *Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.* In edlem Fluß, getragen von einem schlichten, zarten Akkordgewebe, quillt dieser fromme Gesang aus des Sängers Brust — wohltuend auch für den, der sonst einer moderneren Tonsprache sich zuneigt.

Richard Trunk, op. 17. Drei Gesänge nach Gedichten von Theo Schäfer. 1. Der Tod (1.20 M.), 2. Abendlied (1 M.), 3. Pan (1 M.). Op. 21, Vier Gesänge. 1. Auf der Brücke, 2. Im Volkston, 3. Die Nachtigallen (à 1 M.), 4 Die Dragoner kommen. Verlag der *Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.* Die verschiedensten Töne von den düster-ernsten bis hinauf zu den sonnig-frohen und dazwischen wieder zarte, weichelegische schlägt der Komponist hier an und fast immer versteht er es, eine Saite in unserer Brust zum Erklingen zu bringen. Ganz besonders spricht er zu Gemüte in dem duftigen Eichendorffschen „Die Nachtigallen" und dem im Volkston gehaltenen herben „Das Scheiden, ach das Scheiden". Dabei ist seine Tonsprache modern, oft sogar (wie z. B. in „Der Tod") voll kühner Harmonieschritte.

Martin Grabert. „Selig ist der Mann, dem Gott keine Sünde zurechnet." Aus der Kantate „Pharisäer und Zöllner" für Sopran mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Verlag *Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde* (1 M.). Diese, an den Stil und Geist unserer Klassiker erinnernde, ebenso innig fromme als schön klingende Arie verdient Beachtung besonders für Kirchenkonzerte.

Fritz Crome. Fünf heitere Gesänge op. 5. Verlag von *Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.* Diese mehr und weniger heiteren Gesänge zeugen von melodischer Erfindungsgabe und Freiheit in der Harmonisierung, welche letztere im vierten Gesang, der sich übrigens durch höheren Schwung und einen edleren, leidenschaftlichen Zug auszeichnet, bisweilen ins Willkürliche und Eigensinnige sich verliert. In No. 5 ist der Löwesche Balladenstil nicht übel getroffen.

Theo Schäfer. 1. Frühling (1 M.), 2. Zum Berg hinüber (1 M.). Verlag von *C. A. André, Frankfurt a. M.* Die hübsch ausgestatteten kleinen Lieder sind fein gearbeitet, eigenartig in der Harmonisierung und ebenso reizvoll als charakteristisch im Ausdruck.

Hermann Erler. Deux chansons (à 1.20 M.) Verlag von *Otto Junne, Leipzig.* Von diesen beiden Gesängen ist „Das Nönnlein" (No. 1) ein Mädchenlied, von zartem Reiz und entzückender Schelmerei.

Hans Jelmoli. Von Liebe und Leben, op. 25. 1. Schneeschmelze (1.20 M.), 2. O glaub mir nicht (80 Pf.). Verlag von *Gebr. Hug, Leipzig.* Ein edles Melos, getragen von einer schlichten, aber wirkungsvollen Klavierbegleitung, zeichnet diese zu Herzen sprechenden Lieder aus.

Wolfgang Lenter. Ann' Marie, Gavotte für eine Singstimme mit Klavier (1.20 M.). Verlag von *Fritz Schuberth jr., Leipzig.* Der Humor in der Liebe ist hier mit kräftigen Strichen gezeichnet.

Leone Sinigaglia. 4 canzoni per Mezzo-Soprano, op. 34. Deutsche Uebersetzung von Maria von Othegraven. Verlag von *Breitkopf & Härtel.* Wenn schon in diesen das italienische Volks- und Tanzlied zu glücklichem Ausdruck bringenden Gesängen tiefere Saiten nicht angeschlagen werden, so werden sie doch mit ihrer reizenden Melodik bei gewandter, kecker Harmonisierung vielen Freude und Genuß gewähren.

Alexander Schwartz. Fünf Lieder von Carmen Sylva. In zwei Heften à 2 M. Verlag von *Otto Junne, Leipzig.* Von diesen Liedern liegen nur die zwei ersten uns vor, aber schon das erste „Neapel" ist von bestrickender Melodik und auch die ganz eigenartige feine Harmonisierung tut das Ihrige dazu, um den Hörer bis zum letzten Ton zu fesseln. Wir wünschen auch die andern Lieder kennen zu lernen.

Alfred Besuch. Sechs Lieder, op. 7 (2 M.). Verlag von *D. Rahter, Leipzig.* Diese Lieder fallen in der Tat aus dem Rahmen der vielen Publikationen für Gesang heraus und der Komponist spricht darin seine eigene Sprache, in der sich mancher Hörer nicht so gleich zurechtfinden wird. Bisweilen ans Bizarre streifend, enthalten die Lieder doch wieder Feuerfunken, auch kräftigen Humor („Nachtwandler") und auch manch warmer Ton spricht da und dort — wie aus dem „Lied des Harfenmädchens" und der „letzten Bitte" — zu Gemüte.

Kurt Erbe. „Du liebliche Rose, daß Gott dich behüt" (1.50 M.). Verlag von *Karl Klinner, Leipzig.* Schlicht, herzlich, melodisch im alten Stil.

Heinrich Fiby, op. 49. Sechs Lieder aus Karl Stielers „Wanderzeit" (3 M.). Verlag von *Adolf Robitschek, Wien und Leipzig.* Der Komponist arbeitet mit dem Herzen und weiß innige Töne anzuschlagen, besonders in den drei letzten Liedern, doch sollte er, — auch in der Klavierbegleitung dem Phrasen- und Schablonenhaften noch mehr aus dem Wege gehen.

Clara Faißt. Rosenmär, Gedicht von F. Hein (1 M.). Verlag von *Heinrichshofen* in *Magdeburg.* Einfach, klar und ausdrucksvoll in der Melodie, wie in der, dieser geschickt angepaßten harmonischen Einkleidung, wird dieses im Balladenton gehaltene Lied nicht wenigen willkommen sein.

Gustav Lazarus. „Wenn zweie wandern", Lied für zwei Singstimmen mit Klavierbegleitung. Op. 127 a. (1.20 M.) Frisch und fröhlich in freier Kanonform schreitet dies Lied einher, — die richtige Wanderstimmung! Verlag von *Karl Klinner, Leipzig.* *Dr. A. Schüz.*

Violine und Klavier.

Florizel von Reuter. Rumänische Tänze, 2 Hefte à 3 M. (Verlag *C. Schmidl & Co.*) Die Tänze mögen bei flotter Ausführung wirken, immerhin zeichnen sie sich nicht besonders durch Eigenart aus. Den Harmonien fehlt das „Pikante".

Carlo Viscardini. Preludio Lento, M. 1.20. (Verlag *Otto Junne.*) Ein eigenartiges Stück, ein Stimmungsbildchen. Der intime Charakter dieses Stückes würde in einer geschickten Instrumentation für Streichorchester mit Fagott, Waldhorn und englisch Horn (Streicher con sord.) noch mehr zur Geltung kommen.

Jos. Neury. Six morceaux. *(Schott.)* No. 1 Vielle chanson Frs. 1.50; No. 2 Danse des petits marquis, Frs. 1.50; No. 3 Gavotte, Frs. 1.50; No. 4 Divertissement, Frs. 2.—; No. 5 Près du bal, Frs. 1.50; No. 6 Elégie, Frs. 1.50 (1.—5. Lage, teils 1.—7. Lage, nicht schwer). Eine etwas gehaltvollere Klavierbegleitung würde den Stücken zum Vorteil sein. Der Geiger kommt eher auf seine Rechnung. Die Melodien sind nicht allzu tiefgehend, aber natürlich und fließend.

P. A. Czurda. Vier leichte Tonstücke. (Verlag *L. Oertel.*) op. 29, Ständchen für Großmama (80 Pf.), für unsere Kleinen sehr geeignet. Niedliche Melodie und guter Klaviersatz (1.—3. Lage). op. 31, Geständnis (1.—3. Lage). Auch ganz nett. Anklänge an Schumanns Kinderszenen verraten die vornehme musikalische Gesinnung. (60 Pf.) op. 32, Bitte (1.—6. Lage). Wie der Name sagt: eine Bitte, und zwar eine herzliche. (80 Pf.) op. 33, Ein süßer Traum. Ein Walzer, geträumt à la „loin du bal" (alle Lagen, aber nicht schwer). Alle diese Stücke sind warm empfunden und besonders im Unterricht gut zu verwenden.

Joseph Achron, op. 19, Dans l'intimité. 2 Stücke für Violine allein. (Verlag *Jul. H. Zimmermann.*) No. 1, Improvisation (1 M.); No. 2, Musikal. Scherz über „O du lieber Augustin". (2 M.) Beide Stücke erfordern einen Geiger mit virtuoser Technik, besonders No. 2 ist mit allerlei Paganini-Kunststücken ausgestattet. Sie wirken nur bei vollendeter Ausführung.

Kammer-Sonaten für Violine und Klavier des 17. und 18. Jahrhunderts, nach der Originalausgabe für Violine mit beziffertem Baß bearbeitet von *Alfr. Moffat.* No. 1—20, à 2 M. (Verlag *Schott.*) Eine höchst verdienstliche Arbeit, die manche Perle ans Licht gebracht hat. Die Namen der Autoren bürgen alle für ernsthafte, edle Musik. Auch der Bearbeiter hat schon so manches gute musikalische Werk getan. Von uns ist er schon längst geschätzt.

Max Zenger, op. 97. Sechs Unterhaltungsstücke. 3 M. (Verlag *D. Rahter.*) No. 1, Rondino; No. 2, Perpetuum mobile (gute Springbogenstudie); No. 3, Pastorale; No. 4, Czardas; No. 5, Polonaise; No. 6, Menuett in alter Weise. No. 4 und 5 erfordern ziemlich respektable Technik. Teilweise ganz nette Stücke, nur ab und zu etwas konventionell gehalten.

F. Paul Frontini. Dix morceaux. (Verlag *Carisch & Jänichen.*) No. 1, Berceuse, 1.30 M. (1.—3. Lage). Ein warm empfundenes, liebliches Tonstück; No. 2, Romanze (1. bis 5. Lage); No. 3, Albumblatt (1.—7. Lage, leicht). Natürlich dahinfließende Melodien zeichnen auch diese Stücke aus.

Fernando Liuzzi. Sammlung von Violinwerken älterer Meister mit freier Klavierbegleitung. (Verlag *Carisch & Jänichen.*) No. 2, *Nardini,* Tema con variazioni (2 M.) Sehr lebendiger Klaviersatz, der die Violinpartie tatkräftig unterstützt. Ein empfehlenswertes Konzertstück. Dasselbe gilt von No. 4, *Bonporti,* Serenata (1.30 M.) In No. 3, *Degli Antonini P.,* Aria (1 M.) interessiert uns weniger die Violinpartie, dafür ist natürlich der Komponist verantwortlich, nicht Herr Liuzzi.

Ant. Gilis. 7 kleine Fantasien. No. 4, Fantaisie vénetienne, 2.50 Frs. (1.—3. Lage). Aehnlich den Airs variés op. 89 von Dancla. Anmutiges Thema mit kleiner Variation. Für kleine Geiger reizend, dabei instruktiv.

Othmar Schoeck. Sonate op. 16. 5 M. *(Gebr. Hug & Co.)* Der Komponist führt eine interessante Sprache, so daß wir die Sonate bald in einem Konzert hören möchten. Der 3. Satz erfreut durch ein volkstümliches, frisches Thema und erhält die gehobene Stimmung des Zuhörers bis zum Schluß.

Leop. Wallner. Cinq morceaux. *(Schott.)* No. 4, Rhapsodie russe (2 M.). Der melancholische Charakter der russischen Weisen wird gerade durch die Bratsche gut getroffen, auch das Stück selbst erweckt Interesse. No. 5, Berceuse (1.60 M.). Nicht übel. An den $^{5}/_{8}$-Takt muß man sich erst gewöhnen. Ein Wiegenlied sollte man eigentlich in bequemerer Taktart empfinden. Unsere Kinder, denen man doch die Wiegenlieder schreibt, werden derselben Meinung sein.

M. Trostorf, op. 23, Vortragsstudien für Violine und Klavier. 1. Lage. *(Heinrichshofen.)* Für den Unterricht ganz willkommene Gabe. Das Nützliche (Strichübungen) ist hier mit dem Angenehmen (Melodie) verbunden. Wir sind auch der Meinung, daß Studien nicht trocken zu sein brauchen, besonders für unsere Kleinen.

F. Hahnel. Violinschule. *(Musikverlag des Mozart-Konservatoriums.)* 6 Hefte à 80 Pf. Wir müssen trotz der Legion von Violinschulen anerkennen, daß dieses Werk mit viel pädagogischem Geschick gearbeitet ist. Die reiche Liederauswahl zeugt von Geschmack.

Rich. Scholz, op. 23, Schule des Flageolettspiels. 3 M. (Verlag *L. Oertel.*) Sehr eingehende Belehrung in Wort und Tat. Nur für vorgeschrittene Geiger.

Hans Schmidt, Domkantor, Halle a. S.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 15 fällt aus, nachdem dem vorigen Heft 8 Seiten beigegeben waren.

Briefkasten

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

E. R. R. Für die Beurteilung eingesandter Werke unter der Rubrik Besprechungen können wir einen bestimmten Termin nicht angeben. Auch hat der „Abonnent" in diesem Falle keinen Vorzug. Die Kompositionen gehen der Reihe ihres Einlaufs nach an die betreffenden Referenten und die Besprechungen werden, falls nicht die Bedeutung des Werkes von vornherein größeres Interesse beansprucht, auch der Reihe nach veröffentlicht.

J. K. E. 34. Das ist sehr vernünftig, daß Sie sich entschlossen haben, „gleich von Anfang an theoretische Kenntnisse" zu erwerben. Sie beginnen mit der Harmonielehre; für Ihre Zwecke ist die von Louis-Thuille. Sind Sie absoluter Neuling, dann nehmen Sie die Schülerausgabe („Grundriß der Harmonielehre"), sonst die große Ausgabe selber. Wenn Sie Pianistin oder Klavierlehrerin werden wollen, dann gibt es nur einen Rat: gehen Sie zu einem namhaften, tüchtigen Privatlehrer oder treten Sie in ein gediegenes Konservatorium ein.

Coblenz. Daß Ihr Bruder, der Violinspieler ist, nach 12jähriger Dienstzeit in einer Militärkapelle noch das humanistische Maturitätsexamen bestanden hat, ist sehr ehrenwert und wir wünschen ihm für seine musikalisch-philosophischen Studien alles Glück. Zu einer besonderen Notiz in der „N. M.-Ztg." eignet sich dieser, allerdings nicht häufige Fall aber nicht.

O. M. Daß Sie Ihren Roman gut an den Mann gebracht, freut uns. Ein Urteil können wir Ihnen aber deshalb nicht geben, weil wir das Manuskript nicht zu Ende lesen konnten. Sie hatten es eben zu eilig. Der Zusendung des Rezensionsexemplars sehen wir mit Interesse entgegen.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 19. April.)

K. N., Br. Harmonisch interessant, melodisch matt.

K. K. K. Ihre Töne bleiben einem an der Seele hängen. Die zwei Chorsätze zeichnen sich besonders aus. Den hier gepflegten Stil sollten Sie festhalten, schon um der sympathischen persönlichen Note willen, die daraus klingt. Die Musik zu „Fremd in der Heimat" wirkt ergreifend, nur schließt sie sich (in der Modulation nicht überall) überzeugend genug an den Text an. Nicht minder wirksam ist der „Rüdiger-Marsch". Daß Sie den Hauptsatz nicht, wie man erwartet, in Moll schließen, könnte als Fehler bezeichnet werden.

Mus. Versuch 560. Die mit sichtlicher Begeisterung geschriebene Hymne verdient in jeder Hinsicht aufmunternde Anerkennung. Ueber die Bedeutung eines ernstgemeinten Versuchs geht freilich das Stück nicht hinaus. Das Fugato verrät Veranlagung für den Kontrapunkt.

S. H., S. Je mehr Sie sich von virtuosenhaften Manieren befreien — was diesmal der Fall ist — um so befriedigender wirken Ihre Elaborate.

H. V. Anvers. Sehr unterhaltsame, bisweilen durch graziösen Schwung ausgezeichnete Musik, die aber nicht tiefer greift.

Alfr. R., Dr. Möge sich der ideale Nutzen Ihres verdienstlichen Unternehmens nun auch in Ihren eigenen Arbeiten zeigen. Der Klaviersatz dürfte eingehender phrasiert sein. Enthalten die Originale einen bezifferten Baß?

M. B. 10. Ihre Arbeiten imponieren mehr durch ein treffliches technisches

Können, als durch wirklichen inneren Gehalt. Für das feinere Empfinden haben Ihre Klänge keine unmittelbare suggestive Wirkung. Es sei nicht verkannt, daß Sie den Offertorien den weichen Ausdruck einer zartgetönten Lyrik da und dort zu geben bestrebt waren; entweder ist dann aber die Musik zu konventionell oder vermißt man die notwendigen inneren Beziehungen zwischen Text, Musik und Autor.

Hangen und Bangen. Wenn nun bald wieder die Maiglocken anfangen zu läuten, dann hinaus in den Wald und träumen und lauschen und dann singen, daß die Sterne und Herzen glühen, und die Leute kommen und sagen: „Die Götter sind den Menschen gleich geworden!"

Schneeglöckchen. Eine ziemlich korrekte, fleißige Arbeit mit dem gewinnenden Ausdruck einer freundlichen Frohnatur.

Sch. O. T. Wirkliches Eigengut ist bei Ihnen so wenig wie bei andern Dilettanten zu finden. Deswegen sollen Sie aber das Komponieren nun nicht bleiben lassen, sondern denken: „So, nun erst recht!"

M. Z. G. J. Ihr für einfache Verhältnisse berechnetes „Bannerlied" hat einen frischen Zug. Etwas banal macht sich die an gewisse Instrumentalsätze erinnernde Baßführung in der dritten Reihe. Vielleicht wollte dadurch ein marschartiger Charakter erzielt werden. Die Klavierbegleitung gewährt eine kräftige Unterlage.

A. B., Brünn. Ein manchmal recht gewagter Impressionismus, an den man sich erst gewöhnen muß. Was soll die Einleitung des Wiegenlieds besagen? Einige Stimmungseffekte wirken entzückend, wieder anderen fehlt der Eindruck des Logisch-Wahren.

O. F—el, Sch. Ihre Kompositionen bewegen sich im Rahmen dilettantischer Alltagsware und passen nicht recht zu Ihren hochfliegenden Träumen. Sie müssen sich an eine etwas feinere Kost gewöhnen.

C. Schm. Also selbst zur Verherrlichung eines „badenden Frosches" muß unsere Kunst herhalten. Die drollige Ballade wird ihre Lacher finden.

Jacques D. Ihr Marsch verwendet die bekanntesten und beliebtesten Phrasen der modernen Marschmusik in wirksamer Weise. Für uns als Verlagsobjekt nicht geeignet.







Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

1910 Heft 16

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Aus der Werkstatt des Pianisten.

Von A. MAECKLENBURG (Danzig).

I.

DIE vollkommenste Technik im Dienste der schönsten musikalischen Idee ist das Ideal des Pianisten. Das künstlerisch vollendete Wiedergeben des geistigen Gehalts unserer klassischen und modernen Meisterwerke für das Klavier ist auf dem Pianoforte nicht denkbar ohne die weitgehendste Beherrschung des Technischen. Hiebei nehmen wir das Wort „Technik" im allumfassendsten Sinne. Wir begreifen darunter nicht nur das rein mechanische Moment, das in den Gesetzen der zum Spiel überhaupt notwendigen Glieder-, Gelenk- und Fingerbewegungen zum Vorschein kommt, sondern auch denjenigen Teil des Formalen, zu dessen Aneignung schon ein bedeutendes Maß von geistigem Verständnis und Begreifen erforderlich ist. Streng genommen ist auch das Mechanische nicht des Geistes völlig bar, da ja die einfachsten mechanischen Bewegungen, also auch die unserer Finger auf der Klaviatur, geistiger Impulse bedürfen, die von entsprechenden Gehirnzentren ausgehen und sich durch die verschiedensten Nerven- und Muskelleitungen wie ein elektrischer Strom bis in die Fingerspitzen fortsetzen. Jede Bewegung unserer Glieder, welchen Schnelligkeitsgrad sie auch habe, so automatenhaft und mechanisch sie auch erscheinen möge, ist und bleibt im Grunde immer ein geistiger Vorgang, der sich allerdings gewöhnlich instinktiv, unter der Schwelle des eigentlichen Bewußtseins vollzieht. Die Technik nun, in der die Mechanik aufgeht, wird als der *höhere* Begriff ihrem Wesen nach *geistiger* Natur sein, besonders da sie dazu prädestiniert ist, das Ausdrucksmittel und Werkzeug der musikalischen Idee zu sein. Beherrschung des Technischen im geistigen Sinne ist daher die Signatur der Künstlerschaft, welche ja in der Erfüllung der Form mit geistigem Inhalt, in der Durchdringung und Belebung des Stoffes durch die Idee die von ihr zu lösende Aufgabe sieht. Vollkommene Beherrschung der Technik fließt aber allein aus umfassender musikalischer Bildung und geistiger Auffassung, geht mit diesen beiden unendlich wichtigen Faktoren Hand in Hand. Wie also die Quelle der Technik das musikalische Vorstellungsvermögen, die geistige Auffassung, die musikalische Idee ist, so steht sie auch während ihres Wirkens im Dienste der letzteren in jedem Augenblick im innigsten Konnex mit den jedesmaligen geistigen musikalischen Gedankenbildern, welche sie darstellen soll, sie steht mit den psychischen Elementen und Gebilden der musikalisch gestaltenden Phantasie in lebensvollster Wechselwirkung, empfängt von jenen ihre Befruchtung und, indem sie so zum stets gehorchenden Exekutivorgan der seelischen musikalischen Stimmungen und Bewegungen wird, quittiert sie diese psychischen Anregungen dankbar damit, daß sie das musikalische, vom Künstler innerlich angeeignete Seelengemälde möglichst getreu in dynamisch abgewogenen Klangschattierungen, in fein abgestuften Nuancen und rhythmischen Klangfiguren wiedergibt, wie sie eben den einzelnen seelischen Impulsen und Schwingungen der musikalischen Phantasie entsprechen. Die Technik verhält sich zum musikalischen Geist wie die Form zum Inhalt; sie muß der getreuste Reflex der musikalischen Idee sein, ja ganz mit ihr zusammenfließen, wie auch beim echten plastischen Kunstwerk die Form den Inhalt und umgekehrt bedingt; Form und Inhalt sondern sich nur bei der ästhetischen Analyse, in Wirklichkeit sind sie, wie in allen Künsten, so auch in der Musik identisch. Wie auch der genialste Erfinder und Erdenker tiefempfundenster, landschaftlicher Motive noch lange nicht den Landschaftsmaler im eigentlichen Sinne ausmacht, wofern die Hand bei der Zeichnung landschaftlicher Konturen und Lichtreflexe versagt, ebensowenig macht die blendendste musikalische Phantasie, der feurigste rhythmische Geist, der in Dithyramben schwärmt, das eindringendste Verständnis klassischer und moderner Klavierwerke den Pianisten, wenn die Technik ungelenk, unausgeglichen, stotternd und unelastisch ist. Wie ein monumentaler Dombau sofort den Eindruck der Erhabenheit stört, sobald die Proportionalität und Symmetrie auch nur auf kleinem Raume verletzt ist, ebenso fühlt man die kräftigste und vielversprechendste Entfaltung des musikalischen Gedankenganges sofort gehemmt, wenn in der Technik des Ausübenden uns auch nur die geringste Unebenheit begegnet; der feinste Atemzug poetischer Empfindung, die kongenialste Anpassungsfähigkeit der Seele, die z. B. die zauberhaften, von dem zartesten poetischen Duft angehauchten Fiorituren des Nocturno op. 62 No. 1 oder der Berceuse op. 57 von Chopin gleichsam als ihr eigenstes Besitztum in Anspruch nehmen darf, reichen nicht aus, wenn ungeschickte Armrollbewegungen oder gar schwerfällige Finger der pianistischen Darstellung dieser hochpoetischen Chopinschen Werke unübersteigliche Hindernisse in den Weg legen. Der tiefste polyphone Geist, der immer neue Kombinationen des einfachen und doppelten Kontrapunktes ohne Anstrengung zu ersinnen imstande ist, reicht für die pianistische Darstellung selbst der einfachsten und übersichtlichsten Fugen des wohltemperierten Klaviers von Bach nicht aus, sobald es ihm an der Kunst

der geschickten Ablösung der Finger mangelt, sobald er es nicht versteht, dem Einsatz der Stimmen, ihrer Entfaltung und ihren Gegensätzen, den mannigfachen An- und Abschwellungen in dynamischer Beziehung Geltung zu verschaffen. Der Entwicklung, der Pflege und Erhaltung, der rationellen Steigerung und Vervollkommnung der Technik muß also in Anbetracht ihrer unendlichen Wichtigkeit für die pianistische Kunstdarstellung die Hauptsorge des Pianisten, ein nicht unbeträchtlicher Teil seiner Zeit gewidmet sein. Sie ist und bleibt die unerläßlichste Bedingung des Klavierspiels.

Einer unserer größten Klaviermeister pflegte sehr oft beim Unterricht (oft während des Vortrags seiner Schüler) auszurufen: „Meine Damen und Herrn, vor allem Technik, Technik, Technik!", wobei er natürlich die Technik in dem von uns angedeuteten Sinne meinte. Der angehende strebsame Pianist von heutzutage — nur einen solchen haben wir hier im Auge, der nicht im seichten, oberflächlichen Dilettantismus sein Genüge findet, sondern der nach Absolvierung der grundlegenden technischen Studien, im Stadium der beginnenden Virtuosität, sich der ernstesten Fortbildung befleißigen will — wird zunächst nicht umhin können, zu den früheren und jetzigen zahlreichen Klavierspiel-Methoden, zu den vielfachen Theorien der Handstellung von einst und heute Stellung zu nehmen. Er wird sie, soweit sie ihm zugänglich werden, einer eingehenden Prüfung unterziehen, aus ihnen, das Veraltete, die freie Entfaltung der Mechanik und Technik etwa Hemmende schlechterdings verwerfen, nur das für seine eigene korporale Individualität Brauchbare entnehmen und praktisch zu verwerten suchen.

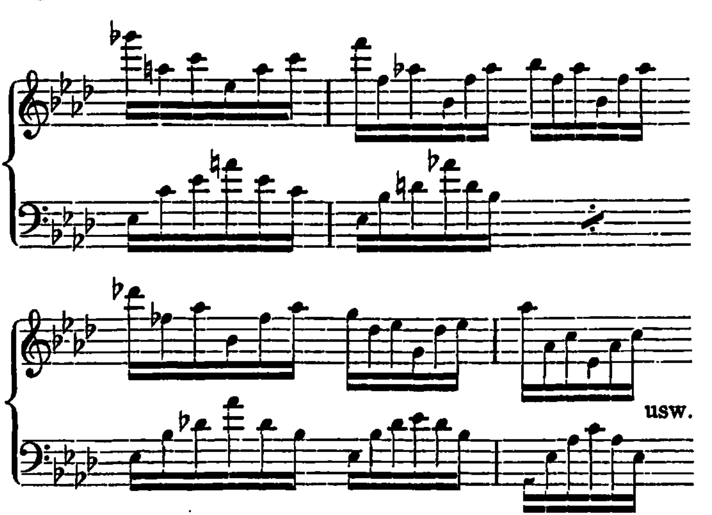
Welche methodischen Werke der alten Schule — ob Türks Klavierschule 1789 oder Hummels „ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel" 1828 oder Kalkbrenners „Anweisung, das Pianofortespiel mit Hilfe des Handleiters spielen zu lernen" oder Czernys große Pianoforteschule op. 500 oder Louis Plaidys technische Studien 1852 — wir auch durchgehen mögen, überall tritt uns als das Charakteristikum der alten Schule die mehr oder minder deutlich ausgesprochene Ausschaltung der Tätigkeit der oberen Gliedmaßen, der Arme, der Schultern und die möglichste Beschränkung der Technik auf die Ausbildung der Finger und Handmuskeln entgegen. Nach Clementis Vorschrift sollen die Hand und der Vorderarm stets in horizontaler Lage gehalten, die Ellenbogen nach Hummel gegen den Leib zugewendet werden, wie auch z. B. Marpurg 1765 verlangt, daß der untere Teil des Ellbogens mit dem Handgelenk und den Fingerspitzen eine horizontale Linie bilde. Antoine de Kontski in „indispensable du pianiste" op. 100 stellt sogar eine Theorie der Handhaltung auf, welche im Vergleich zu der seit Philipp Em. Bach aufgekommenen einen Rückschritt bedeutet, indem sie auf die Spielmanieren der ältesten Zeit zurückfällt: das Handgelenk soll niedriger gehalten werden als die Handdecke! Die Verwendung und Einführung von Handleitern und maschinellen Vorrichtungen, der Kalkbrennerschen Leiste, des Daktylions von Herz, des Chirogymnasten und wie sie alle heißen mögen, über welche Kontski spottete, obwohl die von ihm empfohlene Spielmethode auf denselben Prinzipien ruhte, brachten noch deutlicher als die theoretischen Anweisungen der alten Schule die Tendenz der alten Spielmethoden zum Ausdruck, die Haltung des Schülers möglichst zu fesseln, die Muskeltätigkeit und den durch sie bedingten Gelenkmechanismus der oberen Gliedmaßen soweit als möglich von der Muskel- und Nervenarbeit der unteren Extremitäten der Hand und Finger zu isolieren, um diese allein bei der Ausübung der pianistischen Kunst in Tätigkeit treten zu lassen.

Nun kam aber die Befreiung der Klaviertechnik aus diesen hemmenden Fesseln durch *Franz Liszt.* Während noch in Czernys großer Klavierschule das Prinzip der Fingersetzung festgehalten und zu dem eigentlich leitenden Faden erhoben ist, war Liszt sich von vornherein klar, daß die Beherrschung des technischen Materials nicht durch die bloße „Fingersetzung" bedingt wird, sondern durch die gymnastische Muskel- und Gelenkbildung des gesamten Spielapparates. Liszts Spiel war ein „Gewichtsspiel", er spielte mit gestreckten, immerhin zwanglos gehaltenen Armen, indem er möglichst weit von der Klaviatur saß, mit hohem Aufsatz der Hände. Hierdurch erreichte er eine bedeutende Tonfülle. Dies ist natürlich; denn erheben sich bei hochgehaltenem Handgelenk die Finger bis zur Höhe des Handgelenks, so gewinnen sie beim Niederschnellen auf die Tasten eine um so größere Kraft des Anschlags. Bei dieser Spielweise ist es aber ferner möglich, nicht bloß die Arm-, sondern auch die Schulterkräfte direkt auf die Finger zu übertragen, so daß die mächtigsten Fortissimos (ohne wesentliche Anstrengung der Muskeln, da sie sich eben frei und ungehindert auswirken) geleistet werden können. Das Geheimnis der Lisztschen Technik war nach den Worten *Breithaupts:* „die Fähigkeit der großen, freien Schwungbewegung des Armes aus gereckter Schulter, die Auswirkung des Tones durch volles Einsetzen der natürlich schwingenden, freifallenden Masse." Wenn wir heute unsere großen Klaviermeister, die meistens aus der Lisztschen Schule hervorgegangen sind, im Konzertsaal beobachten, bemerken wir bei ihnen die vollständigste Freiheit in der Bewegung der oberen Gliedmaßen, wir sehen sie gerade durch diese den gesamten Muskel- und Nervenapparat der Schultern, Arme, Hände in Tätigkeit setzende Spielart die gewaltigsten pianistischen Aufgaben fast ohne Anstrengung bewältigen, vernehmen, wie sie im Fortissimo die mächtigste Tonfülle erzeugen, wie es den hervorragendsten Spielern der alten Schule nicht möglich war. Wie in praktischer Hinsicht die neue Spielmanier gegen die der alten Schule den Sieg erfocht und auch zu behaupten wußte, so bemächtigte sich auch die Theorie dieser neuen Methode des Gewichtsspiels, baute sie weiter aus und suchte sie auf rein physiologische Grundsätze zurückzuführen. Das Verdienst, die physiologischen Grundlagen des Gewichtsspiels aufgezeigt und letzteres wissenschaftlich begründet zu haben, gebührt *Steinhausen,* nachdem ihm *Clark-Steiniger, Klose, Caland, Bandmann* auf diesem Wege vorgearbeitet haben. In seinem Buche: „Ueber die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik", Leipzig 1905, stellt *Steinhausen* einzig und allein die „physiologische Uebung" als die Grundlage der Technik in den Vordergrund, weist auf die fehlerhafte Anwendung einseitiger Muskel- und Gelenkgymnastik in der Klaviertechnik hin, und, indem er auf Beseitigung aller Fixation, sowie der isolierten Fingertechnik mit Hilfe der Rollbewegung, auf Beteiligung aller Glieder der Extremität, auf Befreiung vom geistlosen, mechanischen Ueben dringt, definiert er die physiologische Grundform der pianistischen Anschlagsbewegung „als eine schwingende Bewegung der ganzen Masse des Armes von der Schulter abwärts im Verein mit schwingender Rollbewegung des Unterarms und schwingender Beteiligung der Hand und der Fingerglieder".

Es kann dem angehenden Pianisten nicht zugemutet werden, sich eingehend mit physiologischen oder anatomischen Studien zu beschäftigen; wenn schon die einfachste Fingerbeugung die kompliziertesten Bewegungsvorgänge (der Synergisten und Antagonisten) im Muskelapparat der Extremitäten auslöst, um wie viel schwerer muß es dann sein, die verschlungenen klaviertechnischen Bewegungen im Zusammenhang mit den physiologischen Gesetzen der Gelenk- und Muskelmechanik zu begreifen! Diese Studien können wir getrost dem Fachmann überlassen; was aber von dem ernststrebenden Klavierspieler verlangt wird, ist, daß er nicht gleichgültig und teilnahmslos an einer Klavierspielmethode vorübergeht, die ihm für die Ausübung seiner Kunst die unberechenbarsten Vorteile bietet! Steht der Studierende bereits auf dem technischen Standpunkt, daß er z. B. Chopinsche Etüden

in Angriff genommen und einige von ihnen, die leichteren, mit Erfolg, d. h. im richtigen Tempo und mit schwungvollem Vortrag technisch tadellos ausführen kann, so bin ich fest davon überzeugt, daß er das Gewichtsspiel in unbewußter Weise dabei anwendet, daß der natürliche Instinkt seines Muskelorganismus, der ja überhaupt bei allen nur einigermaßen technisch veranlagten Individuen eine wunderbare Einstellungs- und Akkommodationsfähigkeit besitzt, bei der glücklichen Exekution der Etüde ihm gleichsam wie ein helfender Genius zur Seite gestanden hat[1]. Es handelt sich dann für ihn nur darum, daß er, nachdem er in das Wesen des Gewichtsspiels immer mehr eingedrungen ist und sich durch das Studium der einschlägigen Literatur darüber die nötige Klarheit verschafft hat, nun auch, seine eigene täglich wachsende technische Erfahrung durch die verständige und sachgemäße Anwendung dieser Spielmethode mehrend und rektifizierend, sich bald in die Lage versetzt sieht, sie mit Bewußtsein am Klavier zu erproben und ihre enormen Vorteile sich anzueignen.

Wenn die Voraussetzung für das Gewichtsspiel die lockere Haltung der Extremitäten, die völlige Entspannung von Arm- und Schultermuskeln bildet und dies Spiel sich als eine Konzentration des Gewichts der spielenden Extremität in der Fingerspitze darstellt, wenn also das Gewicht selbsttätig die Arbeit ersetzt, welche zu verrichten sonst den im Stadium größerer oder geringerer Anspannung befindlichen Muskeln oblag, so muß diese Arbeitsentlastung der Muskeln, diese naturgemäße, den physiologischen Forderungen des Organismus auf das innigste angepaßte Technik einmal wesentlich dazu beitragen, den Klavierspieler vor Sehnenscheideentzündungen, Arm- und Muskel- oder Nervenerkrankungen zu behüten, die ja so häufig z. B. durch einseitig oder falsch betriebene Handgelenkstudien überangestrengte Muskeln befallen können, — sodann aber wird dadurch die Anstrengung, welche die Exekution schwieriger und langer Stücke mit sich führt, gegen früher auf ein erheblich geringeres Maß reduziert, besonders wenn die dieser Spielweise charakteristische Unterarmrollung sowie die Schwungbewegungen aus der Schulter an den passenden Stellen der Klavierwerke zur Anwendung gelangen. — Verfasser stellte mit der As dur-Etüde Chopins, op. 25 No. 1, in bezug auf die alte und neue Spielweise eine interessante Probe an. Unter Anwendung einer sanft schwingenden Unterarmrollung sowie einer freien, durch die logische Interpunktion geregelten Schwungbewegung der Arme aus dem Schultergelenk heraus spielte er diese wunderbare, aus dem Herzen fließende Etüde, indem er die dem 5. Finger der rechten Hand zugeteilte Melodie meistens nur durch die Konzentration des Gewichts des Armes auf den die betreffenden Gesangsnoten spielenden 5. Finger der rechten Hand heraushob, — durch eine Konzentration des Gewichts, die nur für den Augenblick des Niederdrucks der betreffenden Taste eintrat, wobei nach dem Anschlag der Taste das Gewicht wieder ebenso plötzlich zurückgezogen wurde, — im richtigen Tempo achtmal hintereinander, ohne eine nennenswerte Muskelermüdung zu erleiden. Als er nur durch Anlegung der Ellbogen an die Seiten, durch Niederhaltung der Arme, so daß sie im Ellbogengelenk einen rechten Winkel bildeten, den gesamten Muskelapparat der Arme ausschaltete, als er ferner unter Ausschaltung der freien Schwungbewegung der Arme die ganze Technik nur auf die Fingermuskelarbeit beschränkte, wobei die Finger abwechselnd nacheinander aus dem Knöchelgelenk herausgehoben und niedergeschnellt wurden, ohne dabei das non legato zu auffällig zu machen, konnte er die Etüde kaum viermal durchspielen[1]. Ein kleiner Muskelschmerz, den er empfand, kündigte zur Genüge die nicht unbeträchtliche Muskelanstrengung der Finger an, die er zur Bewältigung der Aufgabe bei dieser gezwungenen Spielweise hatte aufwenden müssen. Besonders war die Exekution folgender Stelle:



mit nicht geringer Schwierigkeit, d. h. mit nicht geringem Aufwand von Fingermuskelarbeit verknüpft. Dieses Experiment beweist zur Genüge die wesentliche Entlastung der Muskelanstrengung, welche das freie Gewichtsspiel mit sich bringt! Nun wende der Spieler, nachdem er sich einmal von diesem enormen Vorteil der Arbeitsentlastung des Gewichtsspiels durch eigenen Versuch überzeugt hat, seinen Scharfsinn an, um auszuspüren, an welchen Stellen der klassischen und modernen Klavierliteratur z. B. die Unterarmrollung sowie die Schwungbewegung aus der Schulter sich am zweckmäßigsten anwenden lasse! Ich sage — und ich hoffe, der Spieler wird nicht mehr allzu sehr erstaunt sein! — fast in jedem nennenswerten Stück der Literatur, das des Studiums wert ist! Bei Liszt z. B. findet die Unterarmrollung die denkbar ausgedehnteste Verwendung. Nicht allein, daß Liszt in der Form von akkordlichen Tremolos (nicht bloß in Oktaven, sondern auch in anderen Intervallen, links oder rechtshändig oder auch gleichzeitig in beiden Händen) die Unterarmrollung verwandte, nicht allein, daß er im Gegensatz zum Zweifingertriller, bei dem abwechselnd zwei Finger gehoben (gestreckt) und gesenkt (gebeugt) werden — dem Rolltriller aus dem Unterarm mit stillstehenden Fingern (z. B. Daumen und Mittelfinger oder 24, 35, 14, 15 etc.) die weitgehendste Verwendung zuteil werden ließ, wir finden sogar ganze Partien in seinen Klavierwerken, ja sogar ganze Stücke, deren Mechanik allein auf dem technischen Prinzip der Unterarmrollung basiert und die daher nur durch die strikteste Anwendung derselben ausgeführt werden können, z. B. in der Etude de Concert Des dur:



teilen sich beide Hände in die arpeggierende Figur, die Ausführung ist nur vermittelst sanfter Unterarmrollung möglich. Daß schließlich manche Doppelterzen, Sexten, Oktaven und Akkordschüttelungen, die so vielfach bei Liszt zur Darstellung malerischer Momente verwandt werden, nur durch Unterarmrollung ausgeführt werden

[1] Uebrigens ist die Gewichtsbenutzung und „der Schwung“ oder „der Wurf“ keineswegs eine neue Erfindung, so sehr man sich auch bemüht, sie dafür auszugeben. Hervorragende Klavierspieler (auch vor Liszt) haben sie längst, vielleicht gegen ihre eigene Theorie, wenn auch nur unbewußt und instinktiv, angewandt. Nur die wissenschaftliche physiologische Begründung des Gewichtsspiels ist neu.

[1] Selbst bei dieser gezwungenen, die alte Spielmethode etwas outrierenden Spielweise ließ sich die Unterarmrollung nicht völlig unterdrücken!

können, braucht dem Kenner der Lisztschen Technik nicht erst gesagt zu werden. Ich könnte hier bis ins Unendliche die Beispiele für die Unterarmrollung häufen, da aber der Raum fehlt, mag es an den angeführten genügen. Es steht also felsenfest: das richtig und zweckmäßig angewandte Gewichtsspiel läßt uns die Schwierigkeiten der modernen und modernsten Klavierliteratur mit einer Leichtigkeit überwinden, zu der wir unter Anwendung der früheren Spielmethode niemals durchdringen würden. Zudem lassen die durch das Gewichtsspiel bedingten Bewegungen einen graziösen und schönen Eindruck zurück; alles Eckige und Gezwungene, alles Gequälte und Forcierte, das ja immer abstoßend wirkt, fällt hier gänzlich fort, und die freien Schwung- und Wurfbewegungen sind ein äußeres ästhetisches Abbild jenes freien und ungehemmten Geisteszuges, mit dem die musikalischen Tonbilder in der Seele erfaßt werden, um dann sinnbildlich sich auch in dieser freien Technik sichtbar zu manifestieren. Was aber das Wichtigste ist, nur die Gewichtstechnik entspricht vollkommen dem geistigen Prinzip, das, wie wir vorhin sahen, der Technik überhaupt zugrunde liegt. Wenn Liszt sagte: „aus dem Geiste schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik des Klavieres, in der *Höhe des Gefühls* entfalte sich die Virtuosität", das von ihm angewandte Schwung- und Gewichtsspiel allein ist imstande, dieses Ideal, das Liszt von der Technik in jenen Worten aufstellt, zu verwirklichen. Von jenen geheimnisvollen Gehirnzentren, in denen sich das musikalische Vorstellungsbild und der geistige Willensimpuls erzeugt, fließt dieser, die geistige Harmonie, die Musik, die wir in uns haben, durch die rotierenden Schulterblätter in den Ober- und Unterarm, in Hände und Finger, ohne durch die scharfen Biegungen der Nerven gehemmt zu werden, durch den Körper gleichsam in das Instrument, um so in einer vollendeten Identität von Körper und Geist in vollkommener Weise das musikalische Kunstwerk pianistisch nachzuschaffen. Doch nicht bloß der Lernende, sondern auch der Lehrer bekehre sich bald von der beengenden Schultradition zu dem Gewichtsspiel, dem er unbewußterweise von jeher gehuldigt hat, und ziehe aus ihm die richtigen Konsequenzen, um in der Lage zu sein, den Lernenden vor einseitiger, der Gesundheit schädlicher Muskelanstrengung zu bewahren, ihn in einer Technik erstarken zu lassen, die allein die Gewähr gibt, auf den musikalischen Geist des Schülers befruchtend einzuwirken, weil sie eben selbst aus dem musikalischen geistigen Impuls ungehindert herausfließt! Es ist zu beklagen, daß während die konzertierenden Künstler ohne Ausnahme mit gutem Beispiel vorangegangen sind, indem sie in oft unbewußtem, naturalistischem Drange die Fesseln der alten Schultradition von sich abstreifen mußten, eben um ihren künstlerischen Aufgaben überhaupt gerecht werden zu können, — die Klavierschulen im großen und ganzen aus Furcht vor unliebsamen Neuerungen, aus Bequemlichkeitsliebe auf dem alten Standpunkt stehen geblieben sind, während doch die physiologisch-wissenschaftliche Begründung des Gewichtsspiels so glänzend der Welt verkündigt ist und seine praktische, instinktive Bewährung tagtäglich vor sich geht! Noch immer ist der Götze der ausschließlichen, das Muskelsystem so erschöpfenden einseitigen Fingertechnik nicht zertrümmert! Noch immer muß man fixieren, einstellen, die Quelle der Kraft unterbinden, noch immer beschränkt man sich auf den ausschließlichen Anschlag mit Hilfe der schwachen Einzelfingerbewegungen! Die Zeiten von 1860, als im Leipziger Konservatorium *Plaidy*, der Vertreter der alten Spielmethode (im Gegensatz zu dem einer freieren Spielmanier huldigenden und mehr den Geist zu seinem Rechte kommen lassenden Ignaz Moscheles) das große Machtwort führte, sind in manchen Konservatorien von heute immer noch nicht überwunden! Vor mir liegt ein vergilbter Brief meines Vaters, des verstorbenen Musikdirektors aus Danzig vom Jahre 1860, als er noch in Leipzig Musik studierte. Darin schreibt er: „Heute kam der junge *Grieg* in seiner Bluse aufgeregt zu mir auf die Bude. Du, rief er aus, die Plakereien bei Plaidy halte ich nicht mehr aus! Dies ewige: „Langsam, stark, hochheben", ist um verrückt zu werden! Ich komme nicht mehr in die Stunde, der Direktor muß mich dispensieren. Ich gehe zu Moscheles. Ich bin Musiker und kein Mechaniker, ich will mich freier entfalten!"[1] Hier erscheint der Knabe Grieg (er war damals 16 Jahre alt) als jugendlicher Revolutionär gegen die Klavierspielmethode der alten Schule, die, streng und pedantisch befolgt, seiner Ansicht nach dazu führen konnte, den musikalischen Geist in seiner Freiheit zu unterbinden und die musikalische Individualität im starren Fingermechanismus untergehen zu lassen. — Wie *Ehrlich*, der sonst so verdienstvolle Klavierpädagoge († 1899 in Berlin) die freie Bewegung des Armes beim Ueben für eine Sünde wider den heiligen Geist erklärte und beim Ueben der Tausigschen Studien das Festeinstellen des Ellbogens apodiktisch verlangte, so folgen leider heute noch viele sonst so verdienstvolle und hochtalentierte Klavierlehrer seinen Bahnen, oft bloß aus Gewohnheit oder weil man es mit ihnen selbst so gemacht hatte. Doch seien wir nicht ungerecht; ein neues pädagogisches Leben fängt schon hie und da auf den Totengefilden einer erstarrten und verknöcherten Schultradition sich zu regen an! Selbst hier in Danzig beginnt man schon, wie ich höre, im Adamischen Konservatorium in bewußter rationeller und allmählich systematisch fortschreitender Methode das Gewichtsspiel auszubauen, zu lehren und den Schülern von Anfang an anzuerziehen. Mögen diesem löblichen Beispiel viele Konservatorien folgen.

Freilich kommt es darauf an, aus dem durchaus richtigen und gesunden Prinzip der Gewichtstechnik auch die richtigen Konsequenzen zu ziehen. Wenn irgendwo, so liegt hier die Gefahr der Uebertreibung nahe! Eine Ueberspannung unseres Prinzips liegt entschieden dann vor, wenn man die Fingertechnik *völlig* beseitigt wissen will, wenn man die durch nichts begründete Behauptung aufstellt, daß Gewichtsspiel und Fingertechnik absolute, unvereinbare Gegensätze bilden sollen. Steinhausen läßt doch auch die sogen. „Blitzoktaven" — als Ausnahme — zu, bei denen eine völlige Anpassung an die Schwungbewegung ausgeschlossen ist, bei deren Ausführung — im Gegensatz zu dem aufgestellten Prinzip — Fixationen und Spannungen, krampfhaftes Zurückhalten des Gewichts in der Hand und Unterarmmuskulatur unvermeidlich eintreten müssen. Mit demselben Recht wie die Blitzoktaven könnte doch auch die reine Fingertechnik, wenn auch eben nur als Ausnahme, zugelassen werden. Und ihr muß im Spiel ein beschränkter Raum zugestanden werden, da die durchgebildete pianistische Erfahrung lehrt, daß über gewisse Konstellationen der Wurf oder Schwung allein nicht hinweghilft. Schnelle Passagen, die die Reihenfolge der Finger: 25 32 oder 143 oder 1432 u. dergl. verlangen, fordern apodiktisch das Uebersetzen der Finger, und die strikte Form aufstellen, daß hier nur der Schwung oder Wurf des Armes die Hand in die neue Position hinüberschaffen solle, daß die Daumentechnik des Untersetzens ganz und gar fortfallen müsse, wäre eine unnütze Erschwerung der Technik. Die Kurvenbewegungen müssen immer, wenn sie ungezwungen von statten gehen sollen, gleichsam eine gewisse Wellenlänge haben, auf kleinem Raum (〰) muß die bloße Fingerbewegung helfend eintreten. Nicht immer wird man in der Lage sein, das Gewicht in der Fingerspitze zu konzentrieren, nach Bedürfnis muß es auch ganz oder teilweise, wenn auch oft nur auf Sekunden, zurückgezogen werden, z. B. wenn es sich darum handelt, ein staccato im pianissimo auszuführen. Wir dürfen uns also nicht sklavisch an etwaige überspannte Aufstellungen der Gewichtsspielmethode binden, wenn irgendwo,

[1] *Anm. der Red.* Vergleiche die autobiographische Skizze Griegs „Mein erster Erfolg" in No. 1 u. 2 des 27. Jahrg. der „N. M.-Z."

so geht hier die Praxis der Theorie vor, und wir können gewiß sein, daß der wunderbar feinfühlige Nerven- und Muskelorganismus bei mehr und mehr fortschreitender Technik von selbst das Richtige, ihm selber Homogene treffen wird. (Schluß folgt.)

Die Kunst der Kritik.

Vortrag, gehalten vor dem 111. deutschen Journalistentag in Berlin vom Minister für musikalische Angelegenheiten Dr. v. HEITERSHEIM.

(Nach dem Konzept mitgeteilt von *Dr. Max Steinitzer.*)

(Schluß.)

NUN aber endlich zu einem erfreulichen Kapitel, dem Lob.

Für den großstädtischen Kritiker gilt es auch, dem wertvollen Künstler zu nützen, ihn so zu loben, daß jeder Leser sich ihn merkt; das ist natürlich bei den gewöhnlichsten allgemeinen und abgegriffenen Epitheta, wie: vorzüglich, trefflich, vollendet usw., schon längst so gut wie ausgeschlossen. Ueber allzu gebräuchliche Wendungen liest man hinüber, wenn sie an sich noch so viel besagen, es mag sich um eine Komposition oder um ihre Ausführung durch Sänger oder Spieler handeln. Man fühlt das Wohlwollen des Rezensenten heraus, sonst nichts. Eine musikalische Leistung kurz und doch deutlich charakterisierend, markant und eindrucksvoll zu loben, ist nicht leicht. Ein Meister hierin ist u. a. *Smolian* (S.), der z. B. schreibt: *Lula Gmeiner* siegte durch die vollkommene Anmut ihrer Stimme und Vortragskunst. Oder *H. W. Draber* über *Volbachs* h moll-Symphonie: Er ist ein Mensch, den jeder gern hat, und als solcher spricht er zu uns aus seinem Werk. — „*Artur Schnabel*, der würdige Adoptivsohn der Böhmen" (A.), ist wohl das allerhöchste und kürzeste Lob, das einem Kammermusikspieler gespendet werden kann.

Bei der unglaublichen Reklame guter, oft kunstfremder Freunde für die schwächsten Alltagserscheinungen wird es oft nötig, ein ernsthaftes, verdientes Lob einigermaßen auch technisch zu begründen. So bemerkt *Leichtentritt* von *Dohnányis* fesselndem Des dur-Quartett: „Es ist ausgezeichnet gesetzt, voll von interessanten Zügen der Stimmführung, ungemein klangvoll und auch in der melodischen Erfindung durchaus belangreich." Da weiß sofort jeder, der sich dafür interessiert, wie er daran ist.

Von *Julius Weismanns* Liedern op. 22 und 23 sagt *Karl Thiessen* (S.): Ich rechne Weismann mit zu den wenigen lebenden Lyrikern, die uns wirklich noch etwas zu sagen haben, d. h. die nicht bloß zu irgend einem Text irgend eine Musik schreiben, wie es das Gros unserer unzähligen kleinen und kleinsten „Auch-Lyriker im Taschenformat" ja zu machen pflegt, sondern die nach Art unserer wahrhaft Großen mit sozusagen hellseherischer Kraft die hinter dem Wortlaut eines Gedichts lebende, ihm nicht nur aufgeklebte, sondern aus Geist und Charakter desselben herausgewachsene Musik zu erschauen und in Töne zu bannen vermögen. Es sind „erlebte" und keine „gemachten" Lieder.

Hier ist prägnant alles herausgehoben, was die Lieder von Hunderten anderer, guter unterscheidet und zugleich ein Stückchen Psychologie des künstlerischen Schaffens geleistet.

Erfreulich unangekränkelt von der oben erwähnten hyperaesthesia aristokratica bemerkt Dr. *Raaff* von *Robert Fuchs'* Fantasiestücken für Klavier: Ein Künstler braucht nicht immer in den höheren Sphären zu fliegen, wo die Adler horsten und wo das Leben ebenso ernst ist wie die Kunst; er darf auch wohl dort verkehren, wo die Kunst heiterer ist wie das Leben und ihre althergebrachte sorgenbrechende Wirkung ausüben kann.

Beispiele starker und wirksamer Akzentuierung in wenig Worten sind, wenn z. B. *W. Junker* (S.) sagt: Dvoráks königlich grandiose vierte Symphonie op. 68, ein Stück, welches einen nicht nur mächtig hinreißt, sondern durch den süßen Liebreiz seines Allegretto grazioso wie ein sonniger Frühlingsmorgen anspricht.

Von dem Baritonisten *Otto Schwendy* schreibt *Schwers:* Herrgott, ist das eine Prachtstimme! Und wie ideal ist dieses Edelmetall behandelt worden!

Henri Marteau, heißt es (S.), entzückte im A dur-Konzert Mozarts mit der mild durchwärmten Frühlingsschönheit des Tones und der edlen und klaren Menschlichkeit seines Spiels.

Der Wiederholung von *Max Regers* Hiller-Variationen gegenüber „beharrt" *Smolian* in seiner „freudig bewundernden Höchstschätzung".

Istel äußert von der *Barth*schen Madrigalvereinigung, ihre Darbietungen bewegten sich auf höchster Höhe der Vollendung.

Ein anderes knappes und doch glänzendes Bild: Frau *Preuse-Matzenauer* entfaltete den schweren, tieffarbenen Brokat eines prachtvollen Organs von orientalischer Ueppigkeit des Klanges, einer enormen Altstimme, die nur im Brustregister ein wenig von ihrem musikalischen Edelmetall dem Effekt dekorativer Größe opfert. (S.)

Oder vom Klavierspiel *Dohnányis* (S.): Man braucht nur den feinen äußeren Linien seines Tonbildes zu folgen, um sofort zu wissen, daß man es hier mit einem großen Lebens- und Kunstkenner zu tun hat; mit einem Lebenskenner, den es aber trotz des Einblicks ins Herbe und Bittere, ins Entbehrende und Verlangende, und trotz des Verständnisses für das alles, doch immer zu den Idealen der Schönheit treibt, ohne daß dabei eine Neigung für krankhaft nervöse Affekte aufkäme.

Von der Violinistin *May Harrison* sagt *Spanuth:* „Diese junge Dame — zieht einen geradezu männlich-kraftvollen Ton und belebt alles, was sie spielt, durch ein sprühendes Temperament. Sie hat sich in ausgezeichneter Schule alles erworben, was als künstlerisches Handwerkszeug zu bezeichnen wäre, und läßt nun ihre gesunde, erfrischende Individualität frei sprechen. Bei dem Ueberfluß an vorzüglichen Mittelmäßigkeiten in der jüngeren Virtuosenwelt ist es herzerquickend, einmal eine Debütantin mit ehrlichen Superlativen bedenken zu können." — Die merkt sich sicher jeder, dem es darauf ankommt.

Eine kleine Philosophie des Instrumentalspiels überhaupt liegt in dem folgenden Ausschnitt (S.): *Frieda Kwast-Hodapp* hat nichts von ihrer zu Herzen sprechenden, weltentrückten Poesie eingebüßt, wohl aber an Majestät und Kraftentfaltung gewonnen. Man kann getrost von ihr behaupten, daß sie das Ideal eines weiblichen reproduzierenden Talentes verkörpert. Sie verschmäht Gewaltakte und bringt es dabei dennoch zu einer faszinierenden Steigerung der Ausdrucksmittel; sie vermeidet jede Verweichlichung und schlägt dabei doch einen geradezu religiös wirkenden Ton an. Sie ist nicht nur Dichterin, sie ist Bildnerin.

Wie überzeugend ist in folgendem der spezifische Wert einer Künstlervereinigung hervorgehoben (A.): Ganz wundervoll musiziert wurde am ersten Abend des *Petri-Quartetts.* Das Spiel der Herren trug den Stempel sachlicher Vornehmheit und ruhiger Ueberlegenheit auf Grund absoluter innerlicher Verarbeitung der vorzuführenden Werke. Aeußerst selten vermögen Künstler sich zu solch empfindungsreicher Objektivität durchzuarbeiten und durchzufühlen, daß man Mensch und Instrument vergißt und den Eindruck erhält von durch nichts vermittelter Aussprache eines Herzens, dem Natur die Gabe verlieh, des Lebens Leid und Freud in Tönen versöhnend ausklingen zu lassen.

Oder welche psychologische Analyse in den Zeilen über *Fritz Kreisler* (S.): Bei keinem Geiger finden wir vielleicht die Strenge des eigenen Urteils so unmittelbar gebieterisch wirkend, bei keinem den Willen so unfehlbar in die Tat

umgesetzt. Und da dieser Wille von durchweg vornehmen Bestrebungen beseelt ist, da er uns einen Horizont eröffnet, der eine große, sehr große Linie darstellt, ein unendlich Weites, das zum Ideal der Schönheit führt, so empfinden wir auch diese Strenge nicht als eine drohende, sondern als eine versöhnende Kraft. — Leider lassen mich gerade bei den letzten Ausschnitten, die ich ursprünglich nur zu meiner eigenen Freude, Erbauung und Nacheiferung aufhob, sowohl Aufzeichnung als Gedächtnis bezüglich des Autors im Stich. Es ist ein großes Verdienst, in der Hochflut des großstädtischen Konzertbetriebs der oben angedeuteten anaesthesia ex nimio zu entgehen und einer bedeutenden Künstlererscheinung die volle rezeptive und rekonstruierende Individualität entgegenzubringen.

Mit am schwersten ist jedenfalls die Charakteristik, ja überhaupt die Einschätzung der *Dirigenten*, zumal ohne Notenzitate. Hier nur ein Beispiel *Leßmanns* (A.): Wenn es einem Dirigenten gelingt, die Tausende durch diese Partitur verstreuten Klangatome zu einer Klangwirkung so einheitlich zusammenzufassen, daß der melodische Faden in voller Deutlichkeit und in ununterbrochenem Fluß zu verfolgen ist, dabei die Fülle der für den Ausdruck immerhin charakteristischen Nebensächlichkeiten zur vollen Geltung gelangt und damit eine kristallhelle Klarheit über die kunstvoll organische Entwicklung der Musikstücke ausgebreitet wird, und es gesellt sich dann noch zu dieser vom musikalischen Intellekt vollbrachten Arbeit das impulsive Verständnis für den Empfindungsgehalt, den der Tondichter aus dem Werke des Wortdichters gesogen hat, so muß eine an und in sich vollkommen künstlerische Leistung entstehen... Einer so großzügigen, einheitlichen, künstlerischen Tat gegenüber, wie sie der zweite Symphonieabend der *K. Kapelle* bedeutet, mag jedes kritische Bedenken hinter aufrichtiger Begeisterung und Bewunderung verschwinden. Wenn man im Lichte wandelt, sieht man die Schatten nicht, durch eine Lichtsphäre aber haben *Rich. Strauß* und das Orchester an diesem Abend ihre Zuhörer, die verstehen konnten, geführt.

Das Kapitel „Lob" hat natürlich auch traurige Seiten. Es gibt Künstler, die einfach das Unglück gehabt haben, niemals eine beredte Würdigung in vielgelesenen Blättern zu finden und deren Bedeutung deshalb unverhältnismäßig wenig Mitwisser hat. Ich kannte z. B. zwei Liedersängerinnen, die ich unbedenklich als die in ihrer Vortragsart allermodernsten nennen möchte, die in seltenem Anempfindungsvermögen bis in die Fingerspitzen vom Verständnis der neuen Lyrik und ihrer gesanglichen Wiedergabe durchdrungen sind: *Margarete Bletzer* in Baden und *Gabriele v. Pirch* in Elberfeld. Ich habe niemals so erschütternd auf dem Klavier Tragisches im edelsten und großartigsten Stil darstellen gehört, als von *Henriette Schelle* in Köln Regers Bach-Variationen, und doch ist mir über keine dieser drei Künstlerinnen irgend ein die gewohnten Grenzen in ähnlichem Maßstab wie ihre Leistungen überschreitendes Lob zu Gesicht gekommen.

Von den „lobenden" Beispielen leiten manche schon direkt in die eigentliche literarische Betätigung hinüber, wie sie einst ein Heinrich Heine als Pariser Konzertberichterstatter mit unübertroffener Genialität ausübte. Von den späteren dürfte *Max Kalbeck* bezüglich jener Musik, die seine Sympathie hat, die höchste Kunst der Schilderung besitzen. Mit Bewunderung nur kann man z. B. seiner Johann-Strauß-Artikel gedenken, so sehr wohl jeder Berufsmusiker ohne alle Ausnahme grundsätzlich Gegner der Hanslick-Schule ist, sei der Feind auf seinem eigenen Gebiete auch noch so vorzüglich.

Zu dieser eigentlichen Schilderungskunst hier nur einige möglichst knappe Ausschnitte. Ueber das Klavierspiel der Kölnerin *Elly Ney* schreibt Dr. *Gerhard Tischer* (R.): Seelenschwingungen werden frei, deren Vorhandensein in uns wir nicht ahnten. Etwas Urgewaltiges ist in dieser Künstlerin, das jeden packt; bald ist sie uns so nahe, daß alles Denken aufhört, dann plötzlich wieder so weit, daß wir mit Verwunderung Beobachtungen machen, z. B. einen besonderen Ausdruck ihres Gesichtes, der etwa an die rätselhafte Mona Lisa erinnert.

Eine Kunstbeschreibung, groß im kleinen Rahmen, liefert *Ferdinand Pfohl* (S.): „Mit dem Finale der Brahmsschen (c moll-) Symphonie, diesem Freiheitsgesang von morgenroter Erhabenheit, der ja auch die höchste Steigerung dieses enormen Werkes bedeutet und in seiner Gedanken- und Gefühlswelt die vorhergehenden Sätze tief unter sich läßt, ja von diesen aus nicht einmal geahnt werden kann, hat *Nikisch* seine Zuhörer bis in das innerste Mark erschüttert. Wie ein Feuer voll Licht und Wärme, wie eine Flamme, die ruhevoll und groß den Himmel grüßt, brach es nach den unheimlichen Pizzicato-Gängen aus den rührenden Trosthymnen des Horns, aus den Befreiungsgesängen der Violinen."

Den Beschluß mache *Friedrich Spiro* (S.), der selten, dann aber um so nachdrücklicher lobt. Er schreibt von Tschaikowskys Fünfter Symphonie: Mit den ersten Tönen der Einleitung tritt es (das Motiv des Fatums) düster und feierlich auf, warnend zugleich und verheißend, bedeutsam sprechend und streng verschlossen; eine Leitmelodie, die das ganze Werk durchzieht, oft vergessen und scheinbar verschwunden, aber immer da auftretend, wo man es im reich flutenden Strome des Lebens nicht erwartet, und deshalb unwiderstehlich alles zur Ehrfurcht zwingend, selbst wo es sich mit einer momentanen, gleich wieder verflüchtigten Erscheinung begnügt. So dröhnt es mit furchtbarem Trompeten- und Posaunengeschmetter in die glühende Liebesnacht des Andante cantabile, um sofort zu verschwinden; so läßt es am Schlusse des zart wiegenden, so heiteren und doch von ungetrübter Lebenslust so weit entfernten Walzers in dem leisen Unisono der Fagotte und tiefen Klarinetten auf einen Augenblick seine unheimliche Stimme ertönen, um dann im Finale mit voller Herrscherpracht loszudonnern und schließlich in breitem strahlenden Triumph seine volle Natur zu zeigen. Ein solches Werk ist mehr als eine Symphonie, es ist, auch ohne Programm, eine Dichtung, deren Wert gerade deshalb so hoch anzuschlagen ist, weil ihr Inhalt, getragen durch üppige Melodienfülle und natürliche Reinheit der Harmonie, ohne Programm zur Geltung kommt. —

Damit sind wir da angelangt, wo die Kunst der Kritik an der Schwelle der Dichtkunst steht. Ich habe hier fast ausschließlich Fachblätter zitiert. Für Tageszeitungen ist es nicht durchaus nötig, daß die Berichterstatter gerade Berufsmusiker, wenn sie nur menschlich und gesellschaftlich gebildete und in irgend einem Zweig künstlerischer Betätigung oder Beurteilung versierte Leute sind. Auch allen Zeitungsredakteuren, von denen die meisten das Kritikerfach als qualité extrêmement négligeable behandeln, kann man in bezug darauf zurufen: Wenn Sie wollen, haben Sie eine Kunst!

Tonsetzer der Gegenwart.

Fréderick Delius.

Sein Leben und Schaffen. Von MAX CHOP (Berlin).

(Schluß.)

DIE Eigenart eines Fréderick Delius ist nicht in der äußeren Form und Gestaltung, nicht in der Behandlung von Instrumental- oder Vokalkörpern zu suchen, sie ruht in der völlig *originellen Harmonik*, die nicht etwa nationales Kolorit ist (wie bei Grieg), vielmehr aus freier poetischer Eingebung heraus geschöpft wird und einen ganz neuen, blühenden Stil geschaffen hat. Wollen wir die Blicke rückwärts wenden und die Erscheinungen ins Auge fassen, die wohl befruchtend auf diese gänzlich originelle, klingende Sprache eingewirkt haben, so bleiben wir zunächst vor

Richard Wagner, weiterhin vor Johann Sebastian Bach stehen; möglich, daß auch die Flüssigkeit des Ausdrucks eines Frédéric Chopin ganz allgemein eingewirkt hat. Indessen lassen sich solche Feststellungen nur auf indirektem Wege machen, insofern von einem Einflusse die Rede sein kann, wie bei Verdi („Falstaff") und Wagner. Es handelt sich um eine im dichterischen Transaktionsprozesse gewonnene, selbständige Anschauung. Denn die erwähnte, Delius eigentümliche Harmonik führt weitab von den „Vorbildern", weitab von den Zielen eines Richard Strauß, Max Reger, Debussy, Edvard Grieg auf eine phantasieumwobene, mitten im Meere der Melodik gelegene, unserem Meister allein zugängliche Märcheninsel. Sie ist von einer zwingenden Selbstherrlichkeit, hat nicht das geringste mit der von der Kontrapunktik im wesentlichen geleiteten Ausdrucksweise eines Strauß oder Reger zu schaffen, sie zeigt eine Einheitlichkeit, eine Geschlossenheit, die beim geringsten Versuche anatomischer Gliederung oder Zerlegung zum Zerfall des schönheitsvollen Kunstwerks führt. Mit dieser kühnen Freiheit Hand in Hand geht die melodische Erfindung, die Delius unaufhörlich quillt, so daß er den Born eindämmen muß, nie aber erschöpfen kann. Die innere Anordnung, namentlich seine eminente kontrapunktische Fertigkeit spielt im Gesamteindrucke der Musik eine sekundäre Rolle, weil sie nicht Endzweck des Kunstwerks, sondern nur Mittel der Darstellung bleibt, mithin zu den Requisiten gehört, die das Handwerkszeug eines modernen Tonsetzers bilden. Ungewollt, in keiner Weise herausgefordert, fügt sich beim Gestalten auch der kontrapunktische Wunderbau (hingewiesen sei auf die Doppelfuge für achtstimmigen Chor und Solo: „Das ist ein Tanz über Stock und Stein" aus der „Lebensmesse"), dessen Architektonik allerdings nicht nach den Maßen veralteter Zopftheorie gemessen werden darf. Fréderick Delius ist *Stimmungsmaler*, melodische Erfindung und Harmonik emanieren unmittelbar aus der gewonnenen dichterischen Stimmung heraus, reine Gefühlsmomente bleiben maßgebend, ohne durch Einmischung von verstandesmäßigen Dingen, von Witz, Ironie, Satire im Ausströmen unterbrochen zu werden, oder gar der Lautimitation, der instrumentalen Phraseologie Zugeständnisse zu machen. So entsteht ein nach allen Seiten hin abgeschlossenes, stimmungseinheitliches Kunstwerk, das in seiner poetischen Konzentration auf den Gegenstand diesen restlos erschöpft und nicht einbezieht, was mit ihm auch nur in loserer Fühlung steht. Ausschließliche Herrin bleibt die in farbenreichsten Bildern sich ergehende Phantasie, der reges, inniges Gemütsleben den Einschuß fesselnder Wärme, eine bewunderungswürdige Vielseitigkeit der Gestaltungskraft wie Abwechslung leiht. Ist es somit bei Strauß das stark äußerliche, technische Können, das mit seiner genialen Kombination, mit raffinierter Nachahmungskunst über manche innerliche Leere hinwegzutäuschen vermag (?), so bleibt bei Delius das belebende, i n n e r e Moment maßgebend. Er malt nicht äußere Geschehnisse in berechnender Farbengebung täuschend nach, er enthüllt als Poet seine S e e l e mit den Eindrücken, die sie in dichterischer Ekstase empfangen hat und nun, bald verträumt, bald schwermutvoll, bald himmelhoch jauchzend oder zu Tode betrübt, fortspinnt in das Reich ihrer beweglichen, entzündlichen Phantasie hinein. Dabei hält sich Delius im Ausdrucke vollkommen frei und kühn. Diese Kühnheit tritt auch in dem Grundsatze zutage, nicht motivisch, sondern mit Harmonien zu kombinieren. Hieraus ergibt sich naturgemäß die Kompliziertheit im Bau vieler seiner Werke wie die Eigenart manches Klanglichen, das bei der ersten Begegnung geradezu frappiert, namentlich wenn man auf den Gedanken verfallen sollte, einzelne Akkordmischungen aus dem geschmeidigen Ineinanderfließen herausreißen und diagnostizieren zu wollen. Wer in diese sich durchschlingenden und durchdringenden Harmonieketten hineingreift, um Einzelglieder zu prüfen, hebt im Moment das Künstlerische der Gesamtwirkung auf, wird dann auch bisweilen auf „unerhörte Kakophonien" stoßen, die im ganzen unmerklich aneinander vorübergleiten, wie Einzelstimmungen des Gemütslebens, der poetischen Intention, die erst im Zusammenschluß bei ungehinderter Freiheit des Einzelnen eine erschütternde, beugende und zwingende Macht repräsentieren. — Schließlich ist es noch notwendig, mit einigen Worten auf die Wahl des Sujets einzugehen, die ebenso bezeichnend für den Tondichter wie maßgebend für den Effekt seiner Werke ist. Im Mittelpunkte seiner Darstellung finden wir keines der modernen Probleme sexualer oder gar perverser (?) Art, nichts Sinnlich-Sensationelles oder Bizarres, Pathologisches oder Krankhaftes. Als gesunder Mann, der sich in seine poetische Einsamkeit auch die Keuschheit in des Wortes höchster Bedeutung hinübergerettet hat und mit heiliger Begeisterung behütet, würde ihm jede Ausdrucksmöglichkeit dort versagen, wo die Kunst in den Dienst der Dekadenz, (??) einer hypermodernen Geschmacksrichtung, gestellt werden soll. All diesen „Problemen", wie wir sie aus der letzten Schaffensphase her kennen und zum größten Teile auch schon wieder überwunden haben, liegen ihm weltenfern, ihm fehlt jedes Verständnis für sie. Sein mimosenhaftes Naturell würde, von einem solchen Stoffe angewidert, sich gänzlich verschließen und versagen. Es liegt darin durchaus keine Prüderie. Delius ist ein Kenner der Welt mit ihren Lebensäußerungen, ein feinsinniger Beobachter und Psychologe; ihm bleibt aber nur das *Schöne in Tönen darstellbar*, während die Nachzeichnung des Häßlichen für ihn einer Prostituierung der Kunst gleichkommt. Fein abgetönte Landschaftsbilder mit ihren Stimmungen im Wechsel der Tageszeiten, die Natur in ihren tausendfältigen Offenbarungen als Relief, auf dem sich die Menschheit bewegt, — das ist sein Lieblingsgebiet. Man blicke auf „Appalachia", wie er dort die weiten Steppen im aufgehenden Morgen, in Mittagssonnenglut und bei verglimmendem Tage schildert, die breitwipfeligen Wälder, den gewaltigen Strom, der seine Fluten dem Golfe entgegenwälzt; und in dieser Landschaft das Volk der Steppen und Wälder mit seinen Liedern. „Sea-Drift", eines der schönsten tönenden Gedichte aller Zeiten, zeigt uns den Blick von der Küste auf die unbegrenzte Salzflut mit den heranrollenden, im Sande zerspritzenden Wogen, dazu im Dornstrauch das Nest des Vogelpaares, aus dem das Weibchen verschwindet, um das klagende Männchen allein zurückzulassen. „Koanga" behandelt das dem Untergange geweihte Negervolk mit seiner Lust und seinem Schmerze, mit dem Sehnen nach Freiheit, mit dem qualvollen Leiden unter dem Drucke der Sklaverei. Die Plantage und der Urwald geben hier die wirkungsvolle Staffage ab, die sagenhaften Ueberlieferungen des farbigen Stammes von einstiger Größe und Macht leihen dem Ganzen ein besonders ergreifendes Gepräge. Im Nachtbild „Paris" begeistert den Poeten das Leben und Treiben der Millionenstadt vom Untergange bis zum Aufgange der Sonne; in der Nachzeichnung der nächtlichen Bilder bald in verschwommenen, bald in grell beleuchteten Abrissen offenbart sich neben der feinen Beobachtungsgabe auch eine geniale Meisterschaft der Pinselführung. „Romeo und Julia auf dem Dorfe" läßt wieder die im Elegischen schwelgende Stimmung markant heraustreten: Ein Liebespaar, das die Welt ausstößt, das ratlos umherirrt und für all das Elend des Daseins in der keuschen Poesie seiner innigen Zuneigung reichen Ersatz findet, bis es sich an den Rand des Verderbens gedrängt sieht und erkennt, daß ihm nichts weiter übrig bleibt, als das Sterben. — Die „Lebensmesse" umschließt die packendsten heroischen wie elegisch-idyllischen Momente aus Nietzsches „Zarathustra" in faszinierender Leuchtkraft der Farben. — So ließe sich von Werk zu Werk auch ein — man könnte sagen — ausgesprochen ethnographischer Zug in den Kompositionssujets eines Delius verfolgen neben der Neigung zu einer gleichsam das Leben mit all seinen Pulsen und Regungen umschließenden Schilderung. Ueberall sind es Momente von verallgemeinernder, auf eine gewisse objektive

Fassung hinausdrängender Bedeutung von der Ouvertüre „Over the hills" bis zur englischen Rhapsodie, der Tanz-Rhapsodie und „In a Summer-Garden". Im Gegensatze zur herrschenden Richtung mit bezug auf das darzustellende Sujet, den Vorwurf, und die mit ihr verbundene willkürliche Subjektivität, tritt bei Delius das Bestreben deutlich erkennbar hervor, den Blick wieder auf Werte von allgemein anerkannter, schönheitsvoller Bedeutung zu lenken, dabei persönlich hinter dem Kunstwerke völlig zu verschwinden. Das Persönliche an seiner Darstellung ruht ausschließlich in der poetischen Auffassung der Situation selbst. Nirgends aber findet man eine Hindeutung auf den Erläuterer, nirgends eine von der Schönheitslinie abweichende, mit unserer Aesthetik in Mißklang stehende Aeußerung, keine individuelle Spezialisierung, die den Blick vom Gegenstande der Betrachtung selbst abzulenken vermöchte. Die Forderungen, die wir an ein Kunstwerk geschlossener Art zu stellen haben, werden restlos erfüllt. Und es gewährt in unserer Zeit unkünstlerischer Irrungen einen eigenartigen Reiz, sich plötzlich vor eine intim gestimmte, verträumte und keusche Poetennatur mit ihren Offenbarungen gestellt zu sehen. — —

Nachdem so das Wesentliche der Eigenart eines Fréderick Delius berührt worden ist, bliebe eine kurze, orientierende Beschäftigung mit den Hauptwerken des Tondichters für den Schluß der Studie übrig.

Die *Phantasie-Ouvertüre „Over the hills and far away"* zeigt nach ihrer Ueberschrift ein allgemeines Programm: den Blick von einsamer Höhe über die Berge in blaue Fernen. Delius selbst gibt zu, daß ihm seine englische Heimat mit den sanftgeschwungenen Hügelketten, den stillen Waldtälern vorgeschwebt habe. Obwohl die thematische Architektonik vorherrscht, findet sich doch schon ein großer Reichtum an kühnen Kombinationen und aparten Modulationen vor, die impressionistische Art der Stimmungsmalerei fällt besonders auf. Die instrumentale Besetzung verlangt doppelte Holzbläser und vier Hörner, bescheidet sich also mit einfachen Mitteln. — Von hier bis zur *Tondichtung „Lebenstanz"* ist's ein weiter Schritt, der den Komponisten bereits in der vollen Eigenart erkennen läßt (allerdings wäre nicht zu vergessen, daß zwischen beiden Erzeugnissen ein Zeitraum von fünf Jahren mit dem Musikdrama „Koanga", der ersten Fassung des c moll-Klavierkonzerts und der norwegischen Suite liegt). Programm: Das Leben als Tanz, eine Kette von Stimmungsbildern heiterer und ernster Art, verbunden durch ein einheitliches, rhythmisches und tonisches Band. Wir kennen die Idee einer derartigen Tanzapotheose unter steter Anspielung auf das Leben und seine wechselvolle Gestaltung von Beethovens siebenter Symphonie her. Delius vermeidet es, den Hörer an eine feste Vorstellung zu binden; er läßt seiner Phantasie weiten Spielraum, innerhalb dessen es freisteht, Geschehnisse des eigenen Lebens mit dem Gehörten zu verketten, die Fäden persönlicher Anteilnahme hinüber und herüber zu spinnen. Die Thematik ist, gehoben durch die Energie des Rhythmus, von höchster Präzision, die Leuchtkraft der Farben von ganz intensiver Wirkung. — In dieser Hinsicht bildet *„Paris"* als „a song of a great city", als Konglomerat von „impressions de nuit", ein Gegenstück zum „Lebenstanze". Ein nächtliches Großstadtbild mit einer Reihe poetischer Kombinationen, die aus Dämmerung und Dunkel sich herausheben, um wieder in sie zu versinken, — alles auf eine einheitliche motivische Grundlage gestellt, mit Mitteln der Darstellung zum Ausdruck gebracht, die souveränste Beherrschung des Gesamtstoffs nach allen Seiten hin erkennen lassen. Hier imponiert die Vielseitigkeit der Gedanken, die Kunst der Abtönung neben der Herbheit der Akzente und rhythmischer Straffheit.

Am meisten für das Bekanntwerden Deliusscher Eigenart und Begabung haben „Appalachia" und „Sea-Drift" beigetragen. *„Appalachia"* enthält Variationen über ein altes Sklavenlied mit einem Schlußchor für großes Orchester. Ueber den Namen klärt die Partitur auf: „Appalachia ist der alte indianische Name für Nordamerika. Das Werk schildert die Naturstimmungen der weiten subtropischen Niederungen des gewaltigen Mississippistromes, der mit den Schicksalen der Negersklaven so innig verknüpft ist. Sehnsüchtige Schwermut, eine große Liebe zur Natur, ebenso wie kindliche Heiterkeit und angeborene Lust an Tanz und Gesang sind noch jetzt die Haupteigenschaften dieser Bevölkerung." — Das Negerlied selbst, das an das Quartett aus Verdis „Rigoletto" erinnert, bildet das starke Rückgrat des Ganzen; es repräsentiert so recht eigentlich die dichterische Individualität, in der sich all die vorüberziehenden Einzelheiten widerspiegeln: der Riesenstrom, Savannahs Zypressenhaine, die Oliven- und Magnolienwälder, einsame Plantagen, die große Stille, dahingleitende Dampfer mit frohen Menschen, der eintönige Ruf des Whip-poor-will, der Gesang der Neger durch den hereindämmernden Abend, die rätselvolle Melancholie der weiten Prärie. Eine geradezu berauschende Tonsprache kühnster Phantasie, die den Schilderer auf ihre Schwingen nimmt und in einsame Höhen trägt! — Daneben das in intimste Feinpoesie gleichsam getauchte Werk *„Im Meerestreiben"* (*„Sea-Drift"*) nach Whitmans Dichtung, welche die Gattin des Komponisten sehr geschickt ins Deutsche übertrug: In einem Dornbusch an Paumanoks Gestade nistet ein Vogelpärchen aus Alabama und besingt sein Glück in süßen Liebesliedern, während die Wogen am Strande zerschellen. Eines Morgens findet das Männchen das Nest leer, sein Weibchen ist verschwunden. Klagend flattert es von Busch zu Busch, Tag um Tag wartet es auf die Rückkehr der geliebten Lebensgefährtin — umsonst! Das selige Einst taucht in zahlreichen Erinnerungen auf und steigert das Gefühl der Verlassenheit, bis Gegenwart und Vergangenheit zu rührender Klage sich mischen, in der die Musik ausklingen. Hier malt die sublime Kunst eines Delius mit Farben von präraphaelitischer Zartheit: das Orchester als Reliefschilderer (der Atemzug des Meeres), der Chor, dem die Ausmalung der Einzelstimmungen zufällt, der Bariton als Träger der Klage, der verzehrenden Sehnsucht nach einem entschwundenen Glücke. Es mutet fast transszendental an, was in traumhaftem, kaum noch irdischem Klingen unser Ohr trifft. Partien, wie: „Saust dahin, ihr Meereswinde", „Ihr blassen Sterne", „Ach, früher sel'ges Leben" sind von einer so berückenden Schönheit des Ausdrucks, dabei auf so eigenartige Harmonik, Melodik und Rhythmik abgestimmt, daß man (wie es übrigens auch Kritiker von Namen getan haben) getrost behaupten darf, etwas Aehnliches sei in der Tonkunst noch nicht gehört worden. „Sea-Drift" ist in der Tat das ergreifendste Gedicht unserer ganzen modernen Musikliteratur. Bei der ersten Aufführung auf dem Essener Musikfest (1906) löste es beispiellosen Enthusiasmus aus.

In der Eigenart der vorbesprochenen Tondichtungen sind *„Brigg-Fair"*, *„In a Summer-Garden"* und *„Dance-Rhapsodie"* gehalten, wie der Name besagt, bei rhapsodischer Fassung, aber immer auf das Impressionistische hinausdrängend, in den Mitteln der Darstellung von gleicher Kühnheit. Bei Delius ist und bleibt alles konzentrierte Stimmung. Man erkennt das auch an seinem *Klavierkonzert*, das selbst in der zweiten Fassung (noch mehr in der ersten) sich außerstande sieht, dem virtuosen Momente, einer dem Spieler zugute kommenden äußeren Dankbarkeit irgend ein Zugeständnis zu machen. Es ist und bleibt ein Klavier-Orchester-Poem, in dem pathetische mit lyrischen Episoden abwechseln, das voll entzückender Stimmungsmalerei ist, aber von konzertanten Dingen im Sinne unseres öffentlichen Musiklebens nicht eine Spur umschließt.

Das weitaus bedeutsamste Werk hat uns Fréderick Delius in seiner abendfüllenden *„Messe des Lebens"* für Soli, Chor und Orchester geschenkt. Nach der ersten deutschen Aufführung in Elberfeld unter Dr. Haym (Dezember 1909) war sich die Kritik darüber einig, daß die Tondichtung nicht nur eines der kolossalsten Werke der letzten Jahr-

zehnte sei, sondern auch der musikalischen Welt Neuland gewonnen habe. Eine einzige grandiose Steigerung zieht sich vom Anfang bis zum Schlusse durch die gegensätzlichen und Wechselwirkungen der einzelnen Abschnitte bis zum dithyrambischen Verklingen. Die Fülle aller nur möglichen Kombinationen im Verein mit der Stimmungsdifferenzierung bewahren vor jeder Monotonie; trotz des inneren geistigen Zusammenhangs erweist sich die Vielseitigkeit des Ausdrucks als eine derartig große, daß sie niemals das Interesse wie die Spannung des Hörers erlahmen läßt, im Gegenteil sie von Etappe zu Etappe auf immer höheres Niveau, zu gesteigerter Anteilnahme drängt. Welch eine Fülle von Farben hat der Meister hier auf der Palette! Gleichwohl wird ihm das Koloristische und Impressionistische nie Selbstzweck, es bleibt immer nur Mittel poetischer Empfindungsdarstellung. Partien wie der Eingangs-Doppelchor, der große Mittag mit dem wundervollen Orchestervorspiele, die Tanzdoppelfuge, das Baritonsolo: „O Mensch, gib acht!" mit den begleitenden Männerstimmen, der von fast übermenschlicher Kraft strotzende Schlußchor gehören zu den Meisterwerken, die über der Zeit und ihrer Wertung stehen, sie sind die Offenbarungen eines Genies, das unter den Lebenden wie kein zweiter ein Anrecht auf Beachtung hat. —

Unter den dramatischen Werken beansprucht die rührende Episode *„Romeo und Julia auf dem Dorfe"* den ersten Platz. Ein dramatisches Idyll mit elegischem Grundzuge und tragischem Verklingen! Bei der Erstaufführung an der Komischen Oper in Berlin hat sich die Kritik über die Klassifizierung (ein Ding, das so nebensächlich ist, wie irgend etwas, aber von je zur Haupt- und Staatsaktion aufgebauscht ward) fast den Kopf zerbrochen[1]; wir wollen hier diesen Streit nicht wieder aufwärmen, auch nicht darauf eingehen, wie sehr „fehl am Ort" das intime, tiefangelegte Werk auf der Bühne in der Berliner Friedrichstraße war. — Delius, der den Text aus der Kellerschen Novelle selbst zusammenstellte, bewies einen scharfen Blick für das Psychologisch-Wichtige im Entwicklungsprozesse, sowie eine sehr geschickte Hand im Zusammenziehen der in der Originalfassung auf Einzelszenen verstreuten Episoden. Im Paradiesgarten schließt das Drama, nachdem Sali und Vrenchen den Entschluß gefaßt haben, am Ende des glücklichen, gemeinsam verlebten Tages zu sterben: „Es gibt eins für uns, Vrenchen, wir halten Hochzeit zu dieser Stunde und gehen dann aus der Welt — dort ist das tiefe Wasser — dort scheidet uns niemand mehr!" So hebt er sie auf den Heukahn hinauf, löst die Verankerung, gesellt sich zu ihr und läßt das Boot hinabtreiben, während in der Ferne der Gesang der Schiffer erklingt und das stille Nachtbild mit seinen undeutlichen Abrissen noch eine Zeitlang unsere Blicke auf sich zieht. — Die Musik zu „Romeo und Julia" ist der Inbegriff klingender Poesie. Ueberall fühlt man das Herausstreben aus der engen Form, die Erweiterung des Gesichtskreises der Liebenden zur großen, allgemeinen Sentenz, das innige Sichvertiefen in das kurze Liebesglück und Liebesweh dieser beiden Kinder abseits einer Welt, die mit ihrem Haß und ihrer Brutalität jederzeit bereit ist, zerstörend einzugreifen. Delius steht auch hier wieder als Harmoniker wie Melodiker auf seiner Märcheninsel, deren Schönheiten er bald in verträumter Schwärmerei, bald auf bukolischem Grundtone nachzeichnet, um als wirksames Relief die reale Welt nicht zu vergessen, die der idealen des Liebespaares ein frühes Ende bereitet. Den Höhepunkt bildet die Traumvision des zweiten Aufzuges, die Episode, in der Sali und Vrenchen auf dem Herde des verlassenen Bauernhauses „sanft und ruhig wie zwei Kinder in der Wiege einschlummern", um von der Verwirklichung ihres glühendsten Wunsches, von Hochzeit, Glockengeläut, Kirchengesang und Segen des Priesters, zu träumen. — Man stelle nur diese eigenartige, bei aller blühenden Schwärmerei doch auf den Ton lächelnden Verzichts abgestimmte Musik neben die zum *Negerdrama „Koanga"* mit seiner südlich-leidenschaftlichen Schilderung in ihren grellen Farben, neben die zu *„Margot la Rouge"* mit ihrer realistischen Ausmalung des Pariser Quartier latin und seiner stickigen Kneipenatmosphäre, um so recht einen Ueberblick über die bewunderungswürdige Vielseitigkeit zu gewinnen, die Delius für den tönenden Ausdruck zur Verfügung steht. Am wenigsten sagt ihm — man fühlt das beinahe aus jedem Takte heraus — das Milieu von „Margot" zu; aber aus diesem an sich seiner feingestimmten Seele widerlichen Milieu heraus spinnt er auch musikalisch die Fäden tieftragischer Konflikte. In „Koanga" teilt er sein Interesse zwischen dramatischer Steigerung und glühender Schilderung der Szene. Als meisterhafter Kolorist benutzt er die Gelegenheit, Gebräuche, symbolische Gesänge, Feste, halb mystische Opfertänze der Neger im Urwalde in fesselndster Weise auszumalen; daneben läßt ihn seine impulsive, stark hervortretende dramatische Kraft dem Sujet durchaus gerecht werden, er leiht der Tragik des Schicksals der Liebenden erschütternden Ausdruck, steht dabei völlig auf dem Boden der Moderne und versteht es (bereits hier in seinem Erstlingsdrama) vortrefflich, seinen Zwecken den heute gebräuchlichen orchestralen Apparat dienstbar zu machen. Neben lyrischen Partien von ergreifender Schönheit sind packende, große Ensemblesätze zu finden, die auf die festgeschlossene Form zurückführen, die melodische Erfindung quillt unaufhörlich. . . .

Das Gesagte läßt deutlich genug erkennen, welch ein zum Teil noch ungehobener Schatz in dem ruht, das Fréderick Delius bisher geschaffen hat. Die Aufmerksamkeit von neuem auf ihn zu lenken, ist der Zweck dieser Studie gewesen. Mag sie an ihrem Teile dazu beitragen, trotz Sippe und Protektionswirtschaft dem Verdienste die ihm gebührende Würdigung zu verschaffen! — In England hat Delius breiten Boden gewonnen durch die wiederholte Aufführung seiner größten und besten Kompositionen in stilgerechter, künstlerisch vollendeter Weise. Hier haben sich auch die jungen Komponisten mehr und mehr um ihn geschart; Delius tat sein Aeußerstes, um auf einen dauernden kollegialen Zusammenschluß hinzuwirken, damit also auch auf sozial-künstlerischem Gebiete Segen zu stiften. Er faßte den Plan, eine Musikliga zu gründen, die es sich gleich dem Allgemeinen deutschen Musikvereine zur Aufgabe macht, die jungen Tondichter mit ihren Werken zur Geltung kommen zu lassen, auch eine Dezentralisation der Musik in England einzuleiten, die Provinzialstädte für die großen Musikfeste zu berücksichtigen, hier Chöre und Orchester zu schaffen, die höchsten künstlerischen Aufgaben gewachsen sind. Trotz mancher pessimistischen Stimmung gelang es, die Vereinigung ins Leben zu rufen; sie hat in den Tagen vom 23.—25. September 1909 ihr erstes Musikfest mit großem Erfolge in Liverpool abgehalten. An ihre Spitze wurde Elgar gestellt, Delius zum Vizepräsidenten, Normann O'Neill zum Sekretär gewählt.

[1] Man vergleiche Max Chop: „Der Fall Fréderick Delius in Berlin", No. 10 der Zeitschrift: „Kritik der Kritik", 1907.

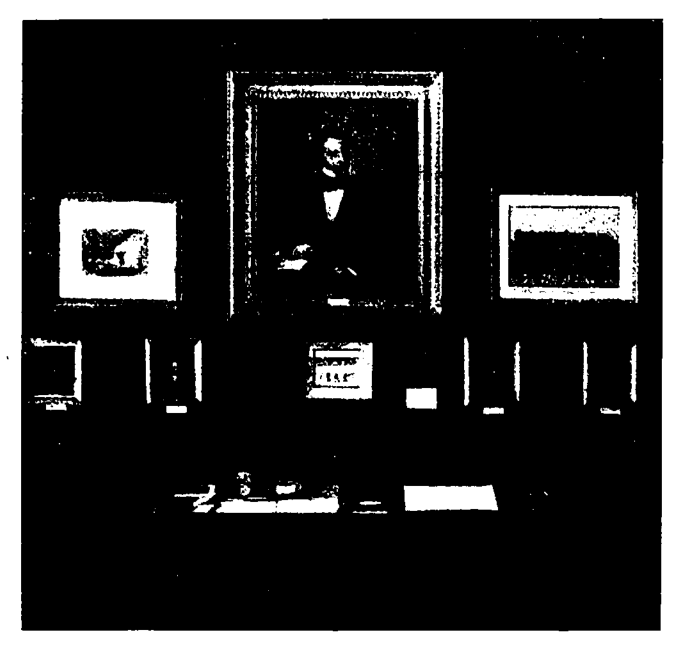
Musikalisches aus den Wiener Museen.

Von L. ANDRO (Wien).

I. Das Museum der Stadt Wien.

WIEN ist mit der Lebens- und Schaffenskraft seiner Großen immer ein wenig verschwenderisch umgegangen; so auch mit den irdischen Besitztümern und Andenken, die sie hinterlassen haben. Betritt man das städtische Museum, wo die hinterlassenen Andenken aufgespeichert sind — freilich einstweilen nur provisorisch im Rathaus, ein eigener Bau soll erst errichtet werden —,

so ist es zuerst ein Gefühl der Enttäuschung, das einen beschleicht. Man hat ein Beethoven-, ein Schubert-Zimmer erwartet: kleine, liebe Stübchen, wie es die Großen einst



Histor. Museum der Stadt Wien: Schubert-Zimmer.

bei Lebzeiten bewohnt haben, erfüllt nicht nur mit ihren Gebrauchsgegenständen, sondern auch noch von dem wundersam geheimnisvollen Zauber ihrer Gegenwart. Aber nichts grüßt einen, als Museumssäle, in denen die an den Wänden aufgereihten, in Schaukasten aufgestellten Gegenstände jedes intimeren Reizes entbehren. Nur ein Großer hat sein trautes, rührend schlichtes Stübchen behalten dürfen: *Grillparzer*, der zwar kein Musiker war, dessen Wesen aber erfüllt ist von Musik, über dessen Jugend der Glanz des Namens Beethoven strahlte, der die Musik bis in seine Beziehungen zu den lieblichen singenden Schwestern Fröhlich trug. Den anderen ist es hier nicht so gut geworden.

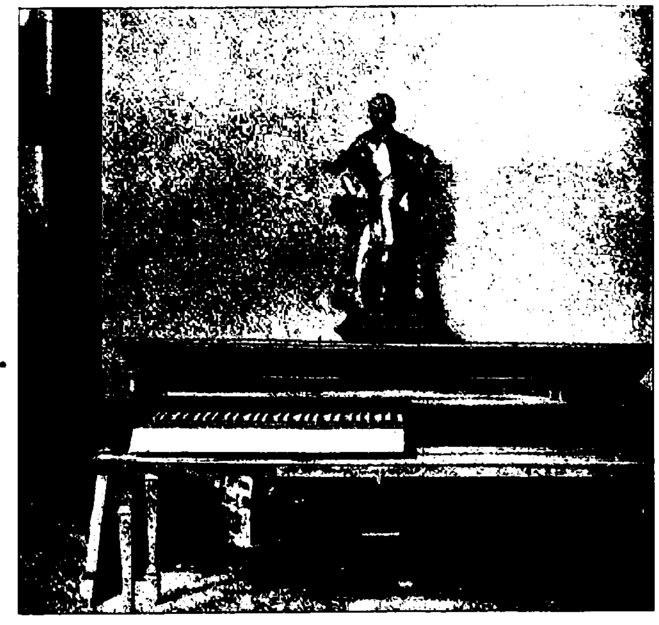
Man mag nun streiten wie man will, daß man den Geist eines großen Mannes am besten in seinen Werken ehre, nicht in seinem Schrank und seinem Stiefelknecht: der ehrfürchtige Schauer vor der wirklichen Welt, in der solch ein Großer gelebt hat, ist dem Menschen nun einmal angeboren und überträgt sich wunderbar auf gewisse Stätten wie Weimar, wie Salzburg, die wir von bestimmten Namen und Vorstellungen heut nimmermehr zu trennen vermögen. Auch Wien mag solche Ideenassoziationen hervorrufen, befriedigt wird man sie aber eher in der grünen Hügellandschaft des Wienerwaldes finden, als in den ernsthaften Räumen des Museums der Stadt Wien.

Die Erinnerungen an *Brahms* z. B. fehlen ganz. Die Brahms-Gesellschaft will freilich binnen kurzem ein eigenes Brahms-Haus eröffnen. Auch *Hugo Wolf* ist nur durch ein allerdings rührend schönes Porträt des Münchners Wagner vertreten, denn der Eigentümer der Wolfschen Andenken ist der Akademische Wagner-Verein, der an anderer Stelle seinen Sitz hat.

So sieht man im Städtischen Museum mehr Sachen über die Meister als von diesen. *Schubert* ist noch am besten vertreten. Sein schmales, flaches Klavier ist da zu sehen und eine reiche Locke seines schönen Haares — weiches, üppiges braunes Haar, wie geschaffen zum schmeichelnden Hindurchfahren für Frauenhände. Und zahllose Bilder von ihm, auch die bekannten im Kreis seiner Freunde von Julius Schmid, von Kupelwieser, nur merkwürdigerweise jenes allerschönste Bild des Meisters mit den singenden Mädchen nicht, das Gustav Klimt vor einigen Jahren gemalt hat. Ein Bild des Schlosses Zeliz kann man hier sehen, wo der Meister Hauslehrer beim Grafen Esterhazy war und an das ihn eine schmerzliche Herzensgeschichte geknüpft hat, und Schwinds berühmte „Lachner-Rolle", die allerhand Abenteuer aus dem Leben Lachners und Schuberts festhält. Endlich der reiche, überreiche Schatz der Manuskripte! Die Lieder, die zu dem Teuersten gehören, das die Musik für uns hat: Gretchen am Spinnrad, das Ständchen aus „Cymbeline", die Mignon- und Harfnerlieder. Und daneben die Partituren längst vergessener Opern, des Fernando, der Zauberharfe, der Freunde von Salamanca, des Fierrabras. Wer weiß heute noch, daß auch Schubert von jenem Sujet zu einem Opernfragment gereizt ward, aus dem sein Freund Schwind ein wundervolles Bild schuf, das von jeher Dichter, Maler, Musiker unwiderstehlich angezogen hat: der Geschichte vom Grafen von Gleichen, die Bauernfeld für ihn zum Operntext bearbeitet hatte? Daneben noch der ungeheure Schatz seiner Kirchen-, Kammer- und Orchesterkompositionen. Ein anderes Schubert-Andenken ist weit draußen in einer lärmenden Vorstadtstraße zu finden: sein dürftiges einstöckiges Geburtshäuschen, das, von der Stadt angekauft, den Demolierer einstweilen noch nicht zu fürchten braucht.

Den stolzen Löwenkopf *Beethovens* sieht man in allen möglichen malerischen und bildnerischen Auffassungen: am edelsten und rührendsten in den beiden Gipsmasken des lebenden und des toten Meisters. Das, was man fast überall als seine Totenmaske abgebildet sieht, ist bekanntlich nach dem Antlitz des Lebenden gemacht worden. Die wirkliche Totenmaske zeigt ein erschreckend eingefallenes, von Krankheit und Kummer zerwühltes Antlitz, das man nicht ohne Herzweh ansehen kann: so viel hat ein Großer zu leiden, bis er Frieden findet! Unter den Partituren ist wohl die Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses" der stolzeste Besitz — zur Weihe jenes selben Hauses, das heute als Josefstädter Theater das Heim der französischen Zotenposse geworden ist. Das Klavier des Meisters steht noch hier, sein bescheidenes Nachtkästchen und die Uhr, die ihm manche trübe Stunde geschlagen haben mag.

Noch spärlicher sieht es mit den *Mozart*-Andenken aus. Kein Wunder, da die rührige Salzburger Mozarteums-Gesellschaft alles Erreichbare in den zwei dürftigen, aber wunderbar stimmungsvollen Zimmerchen des uralten Salzburger Mozart-Hauses in der Getreidegasse zusammengetragen hat. Da konnte für Wien, bis auf ein Spinett, nicht viel mehr bleiben. Unter den Bildern finden wir die recht theatralischen „Letzten Augenblicke" Kaulbachs



Histor. Museum der Stadt Wien: Mozarts Klavier.
Statuette von H. Rathausky.

hier und als erfreulichere Gabe ein paar feine, flüchtige Silberstiftskizzen Schwinds, des Zauberflötenmalers, zu Figaro und Don Juan.

An *Haydn* erinnert neben der Totenmaske des Meisters auch eine hübsche Schreibkassette, deren Deckel mit einem Bilde von der Aufführung eines Haydnschen Werkes geschmückt ist: ein Festkonzert im Saale der alten Universität, wo bekanntlich die Schöpfung zum ersten Male und bei der Zentenarfeier im Vorjahre zum zweiten Male aufgeführt worden ist. Dieser hübsche Gegenstand war auch eine Zeitlang im Besitze Liszts, ehe er ins Wiener Museum gelangte.

Glucks Totenmaske; das feine und schelmische Antlitz des Frauenlieblings *Joseph Lanner*, verschiedene Reminiszenzen an die Walzerfamilie *Strauß* — dies alles kann man noch hier im Museum finden. Von reproduzierenden Künstlern merkwürdigerweise nur ein lebensgroßes Bild *Pauline Luccas*, das die Künstlerin, in dem ehrgeizigen Wunsche, mitten unter den großen Wienern zu prangen, selbst der Stadt geschenkt hat. Vergebens suchte ich etwas, was mich an den großen Schöpfer der romantischen Symphonie, *Anton Bruckner*, erinnert hätte; sollte ich's übersehen haben? Oder hat am Ende die Stadt Wien gar seiner vergessen? — —

So geht's einem in diesem Museum: man tritt ein und ist fast ärgerlich über die nüchterne katalogmäßige Art, mit der hier Gegenstand an Gegenstand gereiht ist, und sagt sich: anderswo würde man das viel schöner, viel stimmungsvoller machen! Und dann geht von den Dingen selber doch ein wunderbarer Hauch aus und man kann sich kaum trennen von den alten Stichen, den vergilbten Partituren. Aus diesen zerrissenen, oft fast unleserlichen Blättern steigen längst bekannte und geliebte Töne auf, und die alten Instrumente beginnen zu klingen. Und tritt man aus dem schönen gotischen Bau des Rathauses heraus, sieht man die grünen Wipfel aus den Gärten herüberwinken, dann fühlt man, daß es die Stadt selber ist, die mitmusiziert und daß dies das beste Erbe ist, das ihr die Großen hinterlassen haben. Möchte sie diese „innere Musik" in all den wilden äußeren Stürmen, in denen sie drin steht, niemals verlieren!

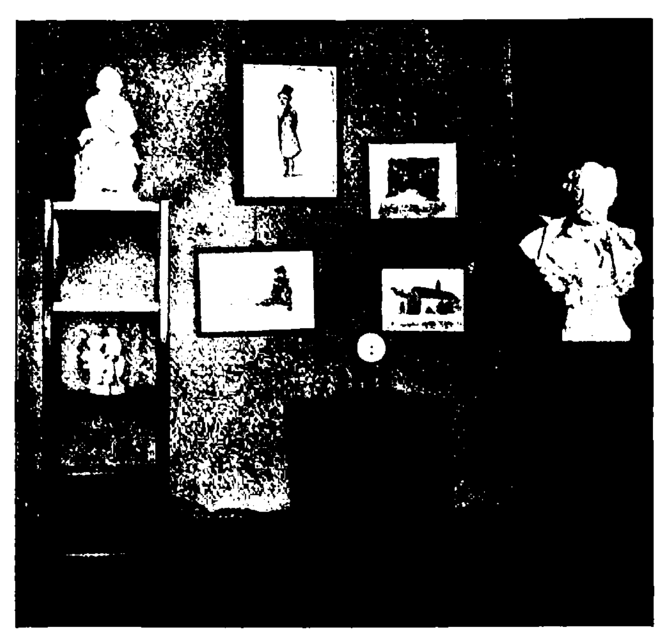
Beitrag zur Frage der Echtheit des 7. Violin-Konzerts von Mozart.

Von E. LEWICKI (Dresden).

OHNE auf die mehrfachen, meist mit wenig stichhaltigen Argumenten die Echtheit bezweifelnden Aeußerungen über das im Herbst 1907 erstmalig von Prof. Dr. *Kopfermann* veröffentlichte Werk hier einzugehen, möchte ich auf einige noch nicht beachtete Tatsachen hinweisen, welche für den Indizienbeweis der Echtheit nicht unwichtig sind. Im Vorworte der gedruckten Partitur (Breitkopf & Härtel) spricht der Herausgeber die Vermutung aus, die Berliner Partiturabschrift (sie sei hinfort durch B bezeichnet), die aus dem Nachlaß des bedeutenden Mozart-Kenners und Sammlers Aloys Fuchs stammt, sei eine Kopie der jetzt im Besitz von E. Sauzay in Paris befindlichen Handschrift (P). Das ist ausgeschlossen, wie nachstehend gezeigt werden soll.

Zunächst fällt auf, daß der dritte Satz (Rondo) nach der Angabe im Köchel-Verzeichnis (II. Aufl.) nur 502 Takte zählt, während die neue Partitur (nach B) 539 Takte, also 37 Takte mehr enthält[1]. Die Taktzahl, ebenso wie die thematischen Anfänge wurden seinerzeit dem Herausgeber der neuen Auflage des „Köchel" von Ch. Malherbe in Paris mitgeteilt, der sie der P-Partitur entnommen hatte. Wenn also die Zählung der Takte richtig war, so konnte auf keinen Fall die längere Fassung (B) eine Kopie der kürzeren (P) sein. Vor 2 Jahren bat ich den in Paris lebenden gründlichen Mozart-Kenner und Forscher G. de St. Foix, bei Sauzay eine nähere Vergleichung der beiden Fassungen P und B vorzunehmen, was inzwischen geschehen ist. Nach dem mir von Foix in dankenswerter Weise ausführlich mitgeteilten Befund ergeben sich neben verschiedenen kleineren Abweichungen folgende drei wesentlichen Unterschiede zwischen P und B.

1. Der letzte Satz in P ist tatsächlich um 37 Takte kürzer als bei B, und zwar fehlen die beiden letzten Seiten (43 u. 44) der neuen nach B hergestellten Partitur. Dafür hat P vor der letzten Fermate einen stilwidrigen, abgekürzten Schluß erhalten, während gerade der Schlußabschnitt bei B in jeder Note echtester, unverfälschter Mozart ist, wie jeder Kenner zugeben muß.
2. P enthält in der Solostimme zahlreiche Bogenstrichbezeichnungen, die offenbar auf Baillot, den ersten Besitzer der P-Abschrift, zurückzuführen sind, bei B jedoch fehlen.
3. P enthält nichts von den Kadenzen bei B, dagegen im ersten Satze eine andere, längere Kadenz, die ebenfalls von Baillot herrühren könnte.



Histor. Museum der Stadt Wien: Beethoven-Reliquien.

Abgesehen von den von St. Foix bemerkten kleinen Verschiedenheiten, die sich meist auf Begleitungsstimmen beziehen, scheinen gerade die Solostimmen der beiden Partituren in den Noten völlig übereinzustimmen, also auch in den mehrfach angezweifelten hohen Lagen, Dezimen[1], Trillerketten und Pizzikatostellen der Violine. Wären hierin Abweichungen bei B zu konstatieren, so hätte sie mir St. Foix gewiß mitgeteilt, da er sonst alle Abweichungen in anderen Stimmen in seinem Schreiben notengetreu vermerkt hat.

Es ist somit als erwiesen anzusehen, daß die beiden Fassungen P und B in wesentlichen Punkten voneinander abweichen und daß auf keinen Fall B eine Abschrift von P sein kann. Ob etwa das Umgekehrte der Fall ist, was ich nicht glaube, kann endgültig erst entschieden werden, wenn man nachweisen könnte, daß B älter ist als P. Meine Meinung geht nun dahin, daß P unter Einfluß Baillots, dem die Kürzung im Schlußteil zuzuschreiben wäre, auf das Mozartsche Original zurückzuführen ist, worauf auch die von Breitkopf & Härtel im Faksimile mitgeteilte, auf der P enthaltene Ueberschrift (Nachbildung von Mozarts Handschrift, von Sauzay d. Ae. oder Baillot?) schließen läßt, während B möglicherweise die für Aloys Fuchs'

[1] Die Angabe bei Köchel hinter den Taktzahlen „Autogr." ist unzulässig, da ja kein Autograph vorliegt. Es muß heißen: Part. Sauzay oder Pariser Partiturabschrift.

[1] Aus dem erst im vorigen Jahre bekannt gewordenen Haydnschen C dur-Violinkonzert (Schlußsatz) aus dem Jahre 1769 ersieht man, daß Dezimen schon vor Mozarts 7. Konzert (1777) vorkommen.

Sammlung hergestellte Abschrift einer ersten Kopie des Werkes darstellt, in welch letzterem auch die offenbar aus Mozarts Zeit stammenden Kadenzen enthalten waren. Diese Kadenzen sind vielleicht auf den Salzburger Violinvirtuosen Brunetti [1] zurückzuführen, obwohl sie — namentlich im letzten Satz — ganz gut von Mozart selbst sein könnten. Diese erste Kopie wäre dann 1777 in Salzburg verblieben, während Mozart sein Autograph mit auf die große Pariser Reise (1777—78) genommen und in Paris gelassen haben wird. Hoffentlich kommt das Autograph oder wenigstens die Salzburger erste Kopie noch einmal zum Vorschein, wodurch die Frage am einfachsten gelöst würde. Bis dahin aber muß nach den obigen Mitteilungen die Fassung der B-Partitur, trotzdem sie nicht unmittelbar wie P nach dem Autograph hergestellt zu sein scheint, als die vollständigere und dem Original am nächsten kommende betrachtet werden, da P in wesentlichen Punkten willkürliche und unmozartische Aenderungen enthält, die beim Kopieren mit Absicht gemacht worden sind [2].

Berliner Konzertrundschau.

Es gibt einige, eigentlich sehr wenige Schöpfungen unserer größten Meister, die nur bei besonderen Gelegenheiten, besonders feierlichen Veranlassungen oder nur bei sogen. „Musikfesten" zur Aufführung gelangen sollten, die zu erhaben sind, um als „Geschäftsobjekte" ausgenützt zu werden. Aber gerade diese mit nichts zu vergleichenden Werke üben durch ihre Eigenart eine so unwiderstehliche Anziehungskraft auf das Publikum aus, daß der sich von ihnen fernhaltende Dirigent oder Direktor allein aus diesem Grunde mit dem höchsten Orden dekoriert werden müßte. „Sich selbst besiegen, ist der schwerste Sieg!" Eine solche Ausnahmestellung nimmt Beethovens „IX. Symphonie" ein. Dies Werk wurde in der zweiten Hälfte dieser Saison in Berlin nicht weniger als ein halbes Dutzend Mal zu Erwerbszwecken aufgeführt, davon etwa 5mal innerhalb zweier Wochen! Glücklicherweise boten die Namen der Dirigenten von vornherein eine Garantie, daß der Gedanke an eine Entweihung des erhabenen Kunstwerks nicht aufkommen konnte. *Nikisch, Richard Strauß, Karl Muck* stehen unter unseren Interpreten in erster Reihe, und selbst der ehrgeizige *Oskar Fried* soll sich sehr anständig aus der Affäre gezogen haben. Da die Ankündigung der IX. Symphonie im voraus einen ausverkauften Saal bedeutet, und da es für eine Unzahl von Kunstfreunden in einer so großen Stadt wie Berlin ausgeschlossen ist, eine Eintrittskarte zu solchen Konzerten zu erhalten, falls sie nicht sofort nach Erscheinen des Inserates die Billettkasse stürmen, haben die häufigen Wiederholungen mindestens das Gute, das Verstehen solcher Werke zu erleichtern. — Der ersten Aufführung der „Deutschen Messe" von *Otto Taubmann* unter *Siegfried Ochs* konnte ich zu meinem aufrichtigen Bedauern nicht beiwohnen. Auch für die Konzerte des Philharmonischen Chores ist es nur Auserwählten möglich, Eintrittskarten zu erhalten. Zu diesen gehören, wie auch bei den Nikisch-Konzerten und denen der Kgl. Hofkapelle unter Rich. Strauß, die Referenten auswärtiger Fachzeitschriften nicht! Alle mir bekannt gewordenen Urteile stimmen aber darin überein, daß das Werk zu den bedeutendsten der ganzen einschlägigen Literatur gehört. Nicht gleich Günstiges läßt sich über *Otto Fiebachs* Hymnus-Kantate „Die neun Musen" sagen. Gewiß ist Fiebach ein ausgezeichneter Musiker, durchaus nicht einer von den Durchschnittskomponisten. Sein Streben ist auf besonders Hohes gerichtet, er versucht, neue Wege zu gehen. Aber es bleibt beim Versuch. Im allgemeinen nähert er sich häufig doch den alten Stilen, man muß sogar oft an Haydn etc. denken, wenn auch harmonisch und orchestral die Errungenschaften der Neuzeit möglichst ausgenutzt werden. Es ist etwas ganz Eigenartiges um das Werk. Die teilweise wundervollen Chöre sind so gar nicht in Einklang mit den oft sich in gewöhnlichsten Wendungen ergehenden Rezitativen und größeren Sologesängen zu bringen. Meines Dafürhaltens trägt hier der textliche Vorwurf allein die Verantwortung. Zur Vertonung solcher bedeutungsvollen Gedanken reicht Fiebachs Begabung offenbar nicht aus, dazu bedarf es schon eines Beethoven, Wagner, Brahms, Strauß. Die gesangliche Leistung des Mozart-Chors unter *Max Battke* war hervorragend gut. Battke, der in dieser Saison öfters als zuvor seinen Chor ins Treffen führte, ist ein sehr zielbewußter Dirigent, der auch mit dem Orchester praktisch umzugehen weiß. — Eine Tondichtung „Johannisnacht" von *August Reuß* kam leider durch ungenügende Vorbereitung im Symphoniekonzert des Blüthner-Orchesters unter *F. Neisser* nicht recht zur Geltung. Aber unschwer ließ sich erkennen, daß das hübsche Stück unter besseren Verhältnissen sich als sehr effektvoll erweisen muß. Am selben Abend gab es noch die recht leere g moll-Symphonie von Rubinstein und das von *Ella Jonas* gut gespielte, teilweise geistreiche, sehr sezessionistisch gehaltene, jedenfalls durchaus interessante Klavierkonzert in es moll von *Hugo Kaun*. — Der tüchtige und routinierte Kapellmeister *Bruno Weyersberg* brachte die viel zu selten gespielte dritte Symphonie in D dur von Tschaikowsky, wie die sich mehr durch effektvolle Mache als Gedanken auszeichnende Ouvertüre zum „Cid" von Cornelius zu guter Wirkung. — *W. Sapellnikoff* war in seinem zweiten Konzert in der Programmwahl nicht gerade glücklich. Die siebente Symphonie von Glazounow hält in ihrem Verlaufe bei weitem nicht das, was der imposante Anfang verspricht. Auch der mitwirkende Cellist *Alexander Barjansky* (nicht zu verwechseln mit Dr. Serge B.) ist nur ein oberflächlicher Virtuose. Das Klavierspielen „liegt" Sapellnikoff doch besser als das Dirigieren. Wie er z. B. vorher die beiden Konzerte von Liszt vortrug, werde ich nie vergessen. Das waren Großtaten! In einem Konzert des Blüthner-Orchesters zeigte Dr. *Georg Göhler* bei seinem zweiten Auftreten in modernen Werken Eigenschaften, die ich bei seinem ersten klassischen Programm vermißte. Am passendsten bezeichnet man seine Vortragsart wohl als intelligent. Aber auch Temperament entwickelte er in Straußens „Don Juan". Gerne verzichtet hätte ich auf *Bossis* Thema und Variationen op. 131. Hohles Pathos! — Am häufigsten als Gastdirigent erschien *Joseph Stransky*, der sich am meisten in einer wirklich vorzüglichen Wiedergabe der Dante-Symphonie von Liszt hervortat. *Joseph Frischen* erwarb sich ein Verdienst durch die Aufführung der etwas vernachlässigten vierten Symphonie von Rob. Schumann, die allerdings infolge ihrer zu klaviermäßigen Orchesterbehandlung selten zu durchschlagendem Erfolge kommt. — *Siegmund v. Hausegger* feierte natürlich wieder einen Triumph. Ein merkwürdiger Künstler! Kolossales Gedächtnis, vollendete Interpretationskunst. Jedoch zeigen sich bei ihm mir unverständliche Kontraste. Eine Zeitlang absoluter Subjektivismus, dann, wenn man ganz was Außergewöhnliches nach einer riesigen Steigerung erwartet, — plötzlich, wie absichtlich, obgleich nur für wenige Takte, — Schablone! Als ob er sich fürchtet, auf dem betretenen Wege vorwärts zu gehen. Ein Hausegger hat es nicht nötig, Konzessionen zu machen. Oder sollte der Grund wo anders liegen? Ich glaube nicht. Mir scheint es eher, daß ihn auf einmal, wenn er so schön im Zuge ist, der Gedanke durchblitzt: „Halt, bis hierher und nicht weiter! Nicht etwa die Grenze des Erlaubten überschreiten!" Aber im nächsten Augenblick hat ihn sein Talent glücklicherweise schon wieder fortgerissen. Wundervoll dirigierte Hausegger die Begleitung zum sehr langen Cello-Konzert von Dvorak, das *Anton Hekking* herrlich spielte. — Mit Tschaikowskys sechster Symphonie führte sich *Wallingford Riegger* als sehr guter Musiker ein. Eine Persönlichkeit ist er nicht. — Unter *Edmund v. Straußens* sicherer Führung konnte man nach langer Zeit wieder Goldmarks „Ländliche Hochzeit" genießen. Zwar ist dieses Werk ja eigentlich mehr Suite als Symphonie. Das sollte aber kein Grund sein, es so weit in den Hintergrund zu drängen. Seine Schönheiten hat es noch nicht eingebüßt.

Zu den erlesensten Darbietungen der Saison gehörte ein Trio-Abend von *Arthur Schnabel, Karl Flesch* und *Jean Gérardy*. Die drei erstklassigen Künstler boten auch im Zusammenspiel geradezu Vollendetes, nur war das aus vier langen Beethovenschen Werken bestehende Programm etwas reichlich lang geraten. Beethoven bildete auch den Grundstock einiger Programme von *Konrad Ansorge* und *Fred. Lamond*, während *José Vianna da Motta* mit *Miguel Nicastro* sich zu einem Violinsonaten-Abend vereinigt hatte, wobei die reife Künstlerschaft da Mottas in Sonaten von C. Franck und Brahms den Sieg davontrug. — In idealer Weise spielte das „Triester Streichquartett" Boccherini und Debussy. Letzterer Komposition (g moll) konnte ich, abgesehen von den Klangreizen, wenig Geschmack abgewinnen. Häufig erschien sie mir wie ein Gemisch von Bizet und Wagner. — Eine gewaltige Leistung vollbrachte der Pianist *Max Pauer*. Er gab vier Abende mit Werken von Schumann, Bach, Haydn, Scarlatti, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, X. Scharwenka, Liszt, Brahms, Reger und bewies, daß er zu den Ersten seines Faches gehört. Eine Schumann-Gedenkfeier von *Mary Wurm* erfreute sich der Mitwirkung der greisen Schwägerin Robert Schumanns, der noch rüstigen *Marie Wieck*. Die geniale Pianistin *Elly Ney* konnte ich leider nur in einem Konzert von Mozart

[1] Vergl. auch den Artikel über das Konzert von Joh. Ev. Engl im 28. Jahresbericht des Mozarteums (erschien 1909 in Salzburg).

[2] In meiner Besprechung der Herausgabe der B-Partitur in der „Musik" (1907, 2. Novemberheft Seite 233) habe ich u. a. auch darauf hingewiesen, daß Mozart im Rondo die Melodie der F dur-Gavotte aus der 1778 in Paris geschriebenen Ballettmusik „Les petits riens" bereits vorweggenommen hat. Diese Ballettmusik war bekanntlich bis in die 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts verschollen.

hören, und gerade Mozart entspricht ihrer Art nicht besonders. *Gisela Springer* konzertierte mit dem hochbedeutenden Solocellisten der Wiener Oper *Cornelius van Vliet*. Sie verhalf einem „Thema mit Variationen" von Ernest Schelling, einem gut gearbeiteten, aber trockenen Stück, zu Erfolg, während der Talent mit Können verbindende Cellist u. a. einige Uebertragungen *Mac Dowellscher* Kompositionen mit aus-



Der Geigerwettstreit in Moskau.
Prof. Bargewitsch auf dem Podium. Am Tisch das Preisrichterkollegium.

gesuchtestem Geschmack vortrug. Fast noch besser gefiel mir der jugendliche Cellist *Hans Kindler*, der sein Instrument singen und sprechen macht, bei dem sich technische Fertigkeit und Interpretationskunst die Wage halten, eine bei Cellisten seltene Kombination. Der französische Pianist *Lortat-Jacob* bestätigte seine schon früher anerkannten großen Vorzüge, *Raoul v. Koczalski* hat durch seine etwa 12 Klavierabende, in denen er aber nicht immer Gleichwertiges bot, einen Rekord aufgestellt, *Leo Kestenberg* ist durch sein letztes Konzert mit Werken von Bach, Beethoven, Busoni, Franck und Liszt in die Reihe der Klavierspieler von Rang aufgerückt. — Unter den Neuerscheinungen unter den Geigern hat der junge *Adolf Busch* mit durchschlagendem Erfolge debütiert. Er spielte die Konzerte von Brahms und Reger mit in jeder Beziehung reifer Künstlerschaft und wird wohl bald zu den gesuchtesten Stars gehören. Hoffnung darf man auch auf *Daniel Melsa* setzen, wenn es ihm auch noch an Temperament gebricht, falls nicht die übergroße Ruhe künstlich erzeugt war. Dagegen berührte das affektierte, auf Effekt ausgehende Spiel des mindestens ebenso begabten, noch sehr jugendlichen *Leo Strock* direkt unangenehm. Aber er wird vielleicht allmählich zu besserer Einsicht und dann schneller zum Ziele gelangen. Vielleicht hat auch die talentvolle *Margarita Witt* eine Zukunft vor sich. Vorläufig ist sie noch nicht ausgereift. Auch *Amalie Birnbaum-Radwaner* will ich noch erwähnen, deren Spiel sich vor allem durch wundervollen Ton auszeichnet.

Seit einer Reihe von Jahren hörte ich wieder einmal *Lilli Lehmann* und war erstaunt über die Stimmkraft und Gesangskunst, die sich bis ins späte Alter ungeschwächt bei ihr erhalten haben. Freilich in rein musikalischer Hinsicht, z. B. bezüglich des Taktes, Rhythmus etc., darf man seine Ansprüche, wie durchschnittlich bei Opernsängern, nicht allzu hoch schrauben, da hapert's auch bei Frau Lehmann recht bedenklich! Sie entschädigt dafür durch ihr völliges Aufgehen im Kunstwerk. Die jüngeren Sänger legen doch größeres Gewicht auf vielseitigere Ausbildung. Das kann man z. B. leicht bei *Julia Culp* feststellen, die, unterstützt durch ihre schöne Stimme, teilweise einwandfreie Leistungen bietet, wenn auch vielleicht gerade Schubert ihr nicht besonders liegt. Desto besser dafür Brahms, Tschaikowsky etc. Zu den erfolgreichen Künstlerinnen ist auch die Sopranistin *Elisabeth Ohlhoff* zu zählen, wie auch die Sopranistin *Frieda Rickertsen* entschieden beachtenswert ist. *Lola Rallys* Stimme ist nicht mehr ganz frisch, aber gesanglich bietet sie sicherlich Vorbildliches. Auf den herrlichen Bariton von *Thümler-Walden* habe ich schon mehrfach hingewiesen. Schade, daß der begabte Sänger nicht eifriger an seiner Vervollkommnung arbeitet. — Nicht vergessen will ich die Geigerin *Gunna Breuning*, die zur trefflichen Orchesterbegleitung Richard Sahlas Konzerte von Hakon Börresen und Dalcroze in seltener Vollendung spielte. Trotz ihrer Jugend künstlerisch reif. Man möchte sie öfter hören. — Zum Schluß noch die Mitteilung, daß Dr. *Otto Neitzel* drei volkstümliche Vorträge mit Klavier über Rob. Schumann hielt, die in ihrer anregenden Art anhaltenden Eindruck ausübten und der Fahne Schumanns manchen neuen Verehrer zugeführt haben mögen. **Arthur Laser.**



Ein Geigerwettstreit in Moskau.

DAS Jubiläum der 40jährigen pädagogischen Tätigkeit Prof. *Iw. Woitechowitsch Hrymalis* hat sich zu einer Begebenheit und einer Festfeier in unserer Stadt gestaltet, die nicht so bald vergessen werden können. Es war mit einem *Preisspielen* der Geiger, der Laureaten des Konservatoriums zu Moskau verbunden, das um 11 Uhr vormittags begann und erst am nächsten Tage um 11 Uhr abends zu Ende war. Pausen für Mahlzeiten und Nachtruhe wurden gegönnt. Der Ehrenbürger der Stadt Moskau, Dr. *F. Belaiew*, hatte 2 Preise von 1500 und 1000 Rubel zur Verfügung gestellt. 15 Geiger, darunter 2 Frauen, etliche bereits ergraut, andere wieder noch von schülerhaftem Wesen, waren in die Schranken getreten (ein Violinkonzert, eine Sonate von Bach und ein selbstgewähltes Stück waren die Bedingungen). Die Geiger leisteten Vorzügliches und das Interesse an dem Wettstreit wuchs mit jeder Vorführung. „Wer wird wohl der Auserkorene sein?" war die Frage, die jedem am Herzen lag. Da trat *Mich. Preß* (am zweiten Tage) nach etlichen Jahren der Abwesenheit wieder auf. Er spielte das Violinkonzert von Tschaikowsky und wirkte sogleich faszinierend auf die Zuhörer. Hrymali war zu Tränen gerührt und soll geäußert haben: „Hätte Tschaikowsky sein Konzert gehört, er wäre über die Schönheit und Sinnigkeit seiner Komposition erstaunt!" Preß spielte dann noch mit seltener Sicherheit und vollem Ton, mit der herben Rhythmik des klassischen Stils, die d moll-Violinsonate von J. S. Bach, während er in Tartinis „Teufelstriller" eine gediegene Technik entfaltete. „Dem gehört der Siegeskranz", ging es wie eine Stimme durch den ungeheuer weiten Raum. Und es wurde zur Tat! Der erste Preis von 1500 Rubel wurde Mich. Preß zuerkannt.

Schwerer wurde die Lösung der zweiten Frage, da etliche Geiger sich als Künstler auf derselben Höhe bewährt hatten. Das Preisrichterkollegium, das zum Präses *M. Ippolitow-Iwanow*, Direktor des Konservatoriums, hatte, zog sich zur Beratung zurück. Erst am nächsten Morgen erfuhr man das Urteil: Der zweite Preis wurde dreien Geigern (geteilt) zuerkannt: *David Krein, Michael Erdenko, Lea Lüboschütz*. David Krein ist Konzertmeister an der Kaiserl. Oper und Primgeiger des Moskauer Trios, das im 17. Jahre seines Bestehens wirkt. Michael Erdenko ist freier Künstler und tritt nur als Solist auf. Lea Lüboschütz, die sich zu einer großen Künstlerin herangebildet hat, füllt den Posten einer Primgeigerin des neuerstandenen Moskau-Trios aus.

Von den anderen Geigern holten sich noch lobende Erwähnungen: *Bargewitsch*, Professor am Konservatorium in Warschau, *Zirelstein*, Konzertmeister der Privatoper von S. J. Zimin, und *Eugenie Wedrinska*, die kaum das Konservatorium absolviert hat. Aeußerungen des Beifalls wurden während des Preisspielens nicht gestattet. Trotz der Erregung, die alle Anwesenden erfaßte, verhielt sich das tausendköpfige Publikum still, bis zum Augenblick, als Preß mit seinem Vortrag zu Ende war. Da brauste es auf wie eine Sturmflut. Der Mahnruf des Präsidenten brachte jedoch die Gemüter



Zum Geigerwettstreit in Moskau.
Krein. Press (1. Preis). Hrymali.
Lea Lüboschütz. Erdenko. Dr. Belaiew.

zur Ruhe. Volle Freiheit des Beifalls wurde erst gegönnt, nachdem der letzte Ton des Preisspielens verklungen war.

Noch ein paar Worte über Professor I. W. Hrymali. Der Künstler, der aus Böhmen stammt (geboren 1844), trat nach Absolvierung des Konservatoriums zu Prag als Solist und Konzertmeister in Holland und Belgien auf, wurde im Jahre

1869 von Nikolai Rubinstein nach Moskau berufen, um als Substitut des berühmten Geigers Laub am neugegründeten Konservatorium zu wirken. Als Laub im Jahre 1875 starb, nahm er dessen Stellung als Professor ein. Vier Jahrzehnte sind nun seit seiner Uebersiedelung nach Rußland, das ihm eine zweite Heimat geworden, dahingegangen. Es sind Jahre eines ernsten Strebens gewesen, einer anstrengenden, mühevollen Arbeit, die jedoch mit dem größten Erfolg gekrönt wurde. Er war Erzieher mehrerer Generationen von Geigern! (Petschnikow, M. Preß, St. Bargewitsch, Al. Schmuler u. a.)

E. v. Tideböhl.

Musikbrief aus Holland.

NEMO ist nicht mehr und dadurch sind die Berichte aus Holland längere Zeit ausgeblieben. Es ist für seinen Nachfolger eine Unmöglichkeit, von allem, was seither auf musikalischem Gebiete sich abspielte (und absang), eine eingehendere Besprechung zu geben, schon eine tabellarische Aufstellung aller Aufführungen zeigte dies deutlich an. Auch über uns ist eine wahre Sündflut an Konzerten gekommen, so daß die Frage: Wie wird das enden? nicht unberechtigt ist. Um nun so schnell wie möglich einigermaßen „au fait" zu sein, soll in diesem Briefe nur das allgemein Interessierende berührt werden.

Zunächst denn die *Konzerte: Mengelberg* gab mit seinem „Amsterdamer Concertgebouw-Orkest" 15 mit Solisten von hohem Ansehen; ein großer Teil des Publikums würde aber am liebsten das Orchester allein haben, etwas so Superieures kann durch solistische Zugaben nicht gewinnen. *Mahlers* siebente Symphonie wurde unter seiner persönlichen Leitung aufgeführt, später wiederholt, ein nachhaltiger Eindruck wurde nicht errungen. Mengelbergs Abwesenheit — man feierte ihn ja als Gastdirigent von Nord nach Süd — machte seine Vertretung als Dirigent in ein paar Konzerten nötig. *François Rasse* aus Brüssel zeigte sich dabei als ein tüchtiger Kapellmeister. Vom „Residenzorchester" unter Herrn *Viotta* sind außer den 10 Konzert-Diligentien noch 16 Mittagskonzerte zu verzeichnen. Auch dafür sind hervorragende Solisten herbeigezogen worden. An symphonischen Neuigkeiten hörten wir nicht zu viel; eine Symphonie von *Ch. Tournemire* (aus Paris) machte noch weniger Eindruck als die von *Volbach*, und die Wettspiele zu Ehren des Patroklus von *Max Bruch* zeigten uns diesen Meister zwar von vornehmer, aber auch sehr konservativer Seite. Berlioz' „Romeo und Julia" mit Soli und Chören konnte es nur zu einem Achtungserfolg bringen, so auch die Symphonie française von *Dubois*, dessen Stil sehr wenig symphonisch ist. *Scheinpflugs* Ouvertüre zu einem Lustspiel und *Schellings* Suite fantastique für Klavier (von ihm selbst gespielt) und Orchester erfuhren ein besseres Los, man hörte beide Nummern gern. *Cornelie van Oosterzee* kam mit einer Symphonie heraus, einer Arbeit, die Talent verrät, die aber zu wenig Ursprünglichkeit aufweist, um auf die Dauer zu fesseln. Das ist eigentlich auch der Fall mit einem Konzert von *Willem Andriessen* (für Klavier); sein Spiel und Jugend (er ist kaum 21 Jahre) machten aber manches gut; als Pianist hat er sogar sehr imponiert, und er wurde sofort als Lehrer am Königl. Konservatorium angestellt. Kurz vorher hatte er vom Amsterdamer Konservatorium den „Prix d'excellence" für Klavier und Komposition errungen.

Von den vielen *Lieder-Abenden* verdienen nur einige eine mehr als vorübergehende Beachtung. Wüllner, Messchaert, Frau Noordewier, Frau de Haan, Marcella Pregi, sie sind rühmlichst bekannt und kommen jedes Jahr wieder; auch Susanne Metcalfe kehrte zurück und triumphierte wieder, nachdem sie im letzten Winter die Bewunderung aller errungen hatte. Daß Georg Henschel nach vielen Jahren seine vielen Freunde und Gönner nicht eingebüßt hat, hat er erfahren können; der Meistersänger, der wirklich große Künstler, gab mit seiner Lieder-Matinee einen ungewöhnlichen Genuß. Hoffentlich bleibt er nicht wieder so lange weg, denn trotz seinem hohen Alter bietet er immer noch mehr wirklicher Kunst, als ein paar Dutzend andere. Auch Lilli Lehmann haben wir hier gehabt, und zwar zum ersten Male. Die mehr wie 60jährige Gesangskünstlerin wurde sehr gefeiert und bietet in der Tat noch vieles; ganz auf demselben Flecke wie Henschel steht sie jedoch nicht; man wundert sich, daß eine Frau in ihrem Alter noch so singen kann, die Stimme so gut konserviert hat, 10 bis 20 Jahre jünger aussieht. . . . Ganz besonderes Aufsehen hat der 27jährige Australier Percy Grainger gemacht. Das ist eine phänomenale Erscheinung in der Klavierwelt. Er ist Schüler gewesen von James Kwast und Ferrucio Busoni und imponierte in zwei Rezitals derart, daß er sofort einige weitere Engagements hat annehmen müssen. Großartig ist sein Spiel in technischer sowohl wie in künstlerischer Hinsicht. Wenn einer, wird dieser bald den Weg nach allen Konzertsälen gefunden haben! Bitte, verehrter Leser, beachten Sie diese Worte mal gut!

Nemo II.

Münchner Konzertbrief.

EINES der wichtigsten und wahrhaftesten Ereignisse unserer heuer außergewöhnlich langen Konzertsaison blieb die Aufführung von *Liszts* „Christus" durch die „Musikalische Akademie" und den „Lehrer-Gesangverein". Am Dirigentenpult stand *Felix Mottl*, und die Wiedergabe zeugte von jener seltenen Einheitlichkeit der Gestaltung und jener vielseitig schwungvollen Größe, die nur durch das ernste Zusammenwirken aller Faktoren gewährleistet werden kann, selbst wenn ein erster Meister wie Mottl das Ganze führt. Seine Tat bleibt um so rühmenswerter, als man das große Werk seit der Trauerfeier für H. Porges (Anfang 1901) nur einmal unter Prof. Gluths bewährter Leitung gehört hatte. Wenn man sich im allgemeinen in München auch bis jetzt über eine nicht vernünftige Pflege der großen Chorvereinen obliegenden Literatur nicht beklagen kann, so wäre es doch erfreulich, wenn auch Liszts weniger bekannte Chorwerke, so z. B. die „Missa choralis" und die mit Ausnahme des 13. Psalmes verschollenen Psalmenkompositionen einmal zu Gehör kämen! Auch Straußens „Taillefer" droht bereits der Vergessenheit anheimzufallen. Die „Konzertgesellschaft für Chorgesang" steuerte unter Leitung *L. Heßens* eine im ganzen tüchtige Aufführung der Johannes-Passion bei. Ueber das Institut selbst und Heßens Rücktritt hoffe ich bei Gelegenheit des demnächst stattfindenden vierten Konzertes noch einiges Nähere mitzuteilen. Der „Konzertverein" hielt sich unter *Löwes* Direktion bis zum letzten Konzert auf seiner sicheren und gewohnten Höhe. Die Vollwertigkeit seiner Leistungen hat ihm einen Sieg und eine Dauer gesichert, die niemand mehr wagen wird, anzuzweifeln. Eine ganz prächtige Wiedergabe der „Phantastischen Symphonie" von Berlioz, eine Aufführung der „Neunten" — bei der übrigens die Solisten zum Teil recht Mäßiges boten — und ein erneuter Hinweis auf A. Ritter, den echtesten Tonpoeten der Weimarer Schule, wären für diesen Winter noch zu verzeichnen. *A. Ritters* symphonische Trauermusik „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe", die in deutschen Landen innerhalb der letzten Jahre vielfache Erfolge gefunden, ist die Schöpfung eines Meisters, der zu gestalten verstand und viel zu sagen hatte. Die „Volks-Symphoniekonzerte" trugen zu Ende der Saison ein vorwiegend klassisches Gepräge. Für die auswärtige Berichterstattung kommt noch ein unter Leitung *Friedrich Karbachs* stehender „Wiener Komponistenabend" in Frage, bei dem ebenfalls das Konzertvereinsorchester mitwirkte. Eine Symphonie in Es dur von Dr. *Max v. Oberleithner* durfte sich bei allen Wissenden einer freundlichen Aufnahme erfreuen. Sie entspricht einem liebenswürdigen und natürlichen musikalischen Empfinden und enthält klanglich sehr viel Schönes, trotz vieler Süßlichkeiten und Sentimentalitäten. Den größeren Publikumserfolg hatte *R. Mandl* mit seiner fünfsätzigen symphonischen Dichtung „Griseldis", die technisch virtuoser anmutet, dafür aber auch um ein gutes Stück bombastischer und gehaltloser erscheint. Vollständige Ablehnung erfuhr trotz gewandter Faktur das von Frl. M. Volavy gespielte f moll-Klavierkonzert von *E. Schütt*.

Die „Neue Kammermusikvereinigung" der Herren Prof. *Schmid-Lindner* und Genossen führte ein Klavier-Trio in e moll von *F. Reisch* auf, das sich im ganzen recht verheißungsvoll anläßt und jedenfalls auf ein bemerkenswertes Talent schließen läßt. *Paul Juons* Klavierquintett F dur op. 44 zeugt von Temperament und Können. Sein ernster Gehalt läßt mich in ihm sogar fast das bedeutendste Kammermusikwerk des fleißigen Komponisten ersehen. Jedenfalls bietet es mehr Anregung als das an anderem Ort unlängst aufgeführte Nonett op. 27. Ein „Schumann-Abend" der gleichen Kammermusikvereinigung brachte des Meisters entzückend schöne „Märchenerzählungen" für Klarinette, Viola und Pianoforte op. 132 und die nicht minder vollendeten B dur-Variationen für zwei Klaviere, Horn und zwei Celli op. 46. Beide Schöpfungen waren den Bereichen unseres offiziellen Konzertbetriebes schon längst entschwunden gewesen. Das „Münchner Streichquartett" gedachte *Hans v. Bronsarts* mit einer Aufführung seines 1855 komponierten schönen Klaviertrios. Die *„Böhmen"* hatten *Borodins* unterhaltendes und klangschönes A dur-Quartett aufzuweisen. Nennenswert waren die Debüts der neuen „Münchner Madrigalvereinigung", die sehr zu begrüßen ist, und des „Vokalquartettes" von Prof. *F. v. Kraus*. Ein Kompositionsabend von *Julius Weismann* gab Schätzenswertes. Von Solisten, die Konzerte gaben, nenne ich die Pianisten *Risler, Braunfels, Backhaus, Pauer, Maria Carreras, Herm. Klum* und die Meister der Geige *Burmester* und *F. Berber* welch letzterer Schillings' neues Violinkonzert spielte.

Willi Glöckner.





Freiburg i. B. Der Musikverein führte das abendfüllende Chorwerk „*König Enzios Tod*" seines Dirigenten *Alexander Adam* auf, dessen „Joß Fritz" in den vorigen Jahren in verschiedenen Städten mit Erfolg gegeben wurde. Eine reiche Fülle von Schönheiten in der subtilen Behandlung des großen Orchesters, in dem vollklingenden Chorsatz wie auch in den drei Solostimmen macht das Werk neben dem starken Empfindungs- und Stimmungsgehalt und der vornehmen Tonsprache des Ganzen wertvoll; es enthält zarte lyrische Episoden, machtvolle Naturstimmungen und auch rhythmisch sehr frische Chöre. Vereine, die über einen leistungsfähigen, auch in den Männerstimmen starken Chor, sehr gutes Orchester und Orgel verfügen und die Hauptsoli, Sopran und Tenor mit frisch quellenden Stimmen und musikalisch durchaus sattelfesten Sängern sowie die kürzere Baritonpartie mit einer guten lyrischen Kraft besetzen können, dürften mit dem kaum zweistündigen Werke gute Erfahrungen machen und zum mindesten einen farbenreichen, hochinteressanten Abend bieten. Bei der Freiburger Uraufführung waren Chor, Orchester, Bariton (Herr *Paul* von hier) und Orgel vorzüglich, während *Hedwig Kaufmann* (Berlin) und *Ludwig Heß* (München) trotz der bedeutenden Darstellungskunst des Letztgenannten mit den an die Leichtigkeit der Höhe gestellten hohen Anforderungen der Sopran- und Tenorpartie einige Mühe hatten. Der Dirigent und Komponist war Gegenstand lebhafter Ovationen.

Dr. *Max Steinitzer*.

Lemberg. Ukrainische Erzählung „Maria" von *Mieczyslaw Soltys* hat die Uraufführung in Lemberg erlebt. — Vor dem Hause des alten Schwertträgers unter der alten Linde sehen wir Maria mit ihrem Vater. Maria beklagt ihr Schicksal, das sie von ihrem Gemahl Waclaw fernhält. Der mächtige Wojwode, der Vater Waclaws, ist mit der Wahl seines Sohnes nicht einverstanden und gestattet ihm nicht, die Schwiegertochter in sein Haus zu bringen. Doch da erscheint ein Kosak, ein Abgesandter des Wojwoden, mit einem Briefe. Er hat seinen Sinn geändert, schreibt der Magnat, Maria ist ihm als Schwiegertochter sehr willkommen, doch müsse sein Sohn sich erst würdig erweisen, Maria zu besitzen: „. . . Und da die Tataren just hierzulande wüten, soll er als getreuer Schutz deine Reize hüten . . ." Waclaw erscheint, um Abschied zu nehmen, und ein ergreifendes Duett bildet die zweite Szene. Am frühen Morgen kehrt Waclaw zurück. Die Tataren sind besiegt, nun wird er seine Maria besitzen, nun ist sie sein rechtmäßig Gemahl. Doch die Haustür ist verschlossen. Durch das offene Fenster dringt er in das Haus ein und findet seine Maria — tot (4. Szene). Die Freundschaft des Wojwoden war nämlich schnöder Verrat, denn während Waclaw und der Schwertträger das Vaterland schützten, entführten Kosaken des Wojwoden während einer Bauernhochzeit Maria und ertränkten sie (3. Szene). — Dies der Inhalt des vom Komponisten frei nach Malczewskis „Maria" bearbeiteten Textbuches. Hätte Soltys mehr darauf geachtet, die Handlung zu dramatisieren, alle Begebenheiten auf die Bühne zu bringen und nicht nur das Geschehene in erzählender Form darzustellen, würde das Werk unstreitig eine der ersten Stellen unter der polnischen Opernliteratur einnehmen, denn die Musik ist wirklich erstklassig. Die Benützung und geschickte Verwebung von Originalmelodien der Ukraine mit der eigenen Erfindung, die Harmonisierung, Instrumentation und Kontrapunktik zeigen die sichere Hand des Meisters. Daß das Duett in der 2. Szene Anklänge an Tristan und Isolde aufweist, ist wohl kein Wunder, und doch besitzen auch diese Stellen so viel Originalität, daß man Wagner sehr genau kennen muß, um die Aehnlichkeit herauszuhören. Das Vorspiel, das Duett, die Ballettmusik, der Gesang der in die Schlacht ziehenden Krieger verdient besonders hervorgehoben zu werden. — Die Aufführung war unter *Peter v. Stermicz* gut, und auch die Rollenbesetzung ließ nichts zu wünschen übrig, denn sowohl Frau *St. Korwin Szymanowska* verkörperte die Gestalt der Maria ausgezeichnet, wie auch Herr *Mann*, ein sehr viel versprechender Tenor, den Waclaw. Nicht endenwollender Applaus bewies den vollen Erfolg des Werkes unseres Konservatoriumsdirektors.

Alfred Plohn.

Magdeburg. Der Kaufmännische Verein fährt fort, in seinen Konzerten ein gewisses Dessin zu wahren, und jede Planmäßigkeit wird der moderne Musikfreund, der nicht nur naiv genießen, sondern auch geistig beschäftigt sein will, als einen Gewinn, zum mindesten aber als ein interessantes Experiment ansehen. Als Symphoniker wurden uns in Erinnerung gebracht Albert Dietrich, Ludwig Spohr und Robert Volkmann; R. Schumann kam mit einem schwächeren Werke (Ouvertüre, Scherzo und Finale), Beethoven mit seiner „Ersten" und Bach mit dem zweiten Brandenburgischen Konzerte zu Worte. Also retrospektive Programme und besondere Berücksichtigung selten gehörter Werke. Beeinträchtigt wird die Gestaltung solcher Tendenzprogramme durch die eingeladenen Solisten, die den Konzertveranstaltern ihre Repertoirestücke mehr oder weniger oktroyieren. Nach dem Grundgedanken des Programms richtete sich jedoch z. B. *Maria Philippi* mit Gesängen von Bach und Brahms und *Hans Paterhaus* mit zwei Löweschen Balladen. Am reinsten wurde die Absicht gewahrt in dem vierten Konzert unter Mitwirkung des Ehepaares *Petschnikoff*: Symphonie d moll von Volkmann, Violinkonzert C dur von Haydn, Konzertante Symphonie Es dur für Violine und Viola von Mozart und Leonoren-Ouvertüre No. 2. Aber das Programm zeigte auch am deutlichsten die Schwäche des Hauptgedankens: der Ausschluß der als die besten anerkannten Werke älterer Meister und der viel umstrittenen und deswegen interessanten modernen Arbeiten erzeugte bei einem großen Teil des Publikums eine gefährliche Gleichgültigkeit. In einem Theaterkonzert gab es eine Uraufführung „Ouvertüre zu König Lear" von *Fritz Theil*. Der junge Künstler, der als Kapellmeister in Altenburg lebt, hat schon im vorigen Jahre in einer symphonischen Dichtung Proben seines Talentes gegeben. Diesmal zeigte sein Werk große Neigung zu Wagnerscher Motivbildung und Klangwirkung, und wenn diese auch den Beifall des Publikums lockte, für die Eigenart eines jungen, aufstrebenden Künstlers ist eine so schwerwiegende Verwandtschaft nicht förderlich. Den Schluß des Konzertes bildete das heitere Satyrspiel von Rich. Strauß „Till Eulenspiegel", von unserem Orchester unter Krug-Waldsee vortrefflich gespielt. — Prof. *Brandt* führte mit seinem Verein die „Schöpfung" von Haydn auf. Die Chöre waren gut, die Solisten aber nicht auf gleicher Höhe. Prof. *Kaufmann* macht sich seit Jahren um die Aufführung und Popularisierung des Brahmsschen Requiems mit Erfolg verdient. Eine weitgehende, der tatsächlichen Bedeutung nicht entsprechende Erregung hat seinerzeit hier das Gastspiel der Dessauer Hofkapelle unter ihrem Hofkapellmeister *Mikorey* hervorgerufen. Wir werden es mit Freuden begrüßen, wenn noch öfter auswärtige Kapellen und Gastdirigenten nach Magdeburg kommen, und wir glauben, daß dadurch nicht nur der musikalische Gesichtskreis unseres Publikums erweitert, sondern auch die Urteilsfähigkeit vergrößert wird, was wiederum einer gerechteren und vorurteilsfreieren Beurteilung unserer heimischen Zustände und Kräfte zugute kommen wird. Prof. *Bessele*.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die *Dessauer* Hofoper hat ihre dieswinterliche Spielzeit unter *Franz Mikoreys* genialer Führung mit einer außerhalb des Rahmens vom sonstigen Opernrepertoire stehenden und somit Festspielcharakter tragenden Gesamtaufführung von Wagners „Ring des Nibelungen" beendet. Als Gäste waren erschienen Karl Perron (Wotan), Luise Reuß-Belce (Fricka, Waltraute) und Leon Rains (Hagen), sämtlich aus Dresden. Aus dem übrigen Winterspielplan ragten besonders hervor Wagners „Tannhäuser" (zum 1. Male in der Pariser Bearbeitung), Cornelius' „Barbier von Bagdad", Glucks beide „Iphigenien", d'Alberts „Tiefland" und Franz Mikoreys „Der König von Samarkand", welche Oper seit ihrer hiesigen Uraufführung (27. März) sechsmal wiederholt wurde und sich dank ihrer künstlerischen Bedeutsamkeit je länger je mehr in der Gunst des Publikums festsetzte. *E. H.*

— „Das Gelöbnis", Musikdrama in 2 Aufzügen und 4 Bildern, nach der gleichnamigen Novelle von Richard Voß, bearbeitet von Gertrud Klett und Luise v. Wittich, Musik von *Cornelie van Oosterzee*, hat am Weimarer Hoftheater seine Uraufführung erlebt.

— Aus *Regensburg* wird uns gemeldet: Im April fand im Stadttheater als letzte große Opernvorstellung Wagners „Walküre" in fast mustergültiger Weise statt. Kammersängerin Frau *Preuse-Matzenauer* (München) als Gast schuf eine stimmlich und schauspielerisch prächtige „Brünnhilde" und Herr *Gehrlich* vom Krefelder Stadttheater einen ausgezeichneten heldenhaften „Siegmund".

— An der *Wiener* Hofoper ist die französische einaktige Spieloper „Die Tante schläft" von *Caspers* angenommen worden.

— In *Prag* hat dem Neuen deutschen Theater, das die uns Pragern lange vorenthaltene „Elektra" zu Beginn der „Mai-Festspiele" mit der gesamten Dresdner Originalbesetzung vorführen wollte, im letzten Momente das Tschechische Nationaltheater den Rang abgelaufen. Unter Leitung des Opernchefs *Kovarovic* wurde die Erstaufführung des Straußschen Werkes mit allen Merkzeichen der Sensation gegeben. Alle Wonne- und Schauerklänge der Straußschen Partitur kamen durch das auf hoher künstlerischer Stufe stehende Orchester zur vollen Geltung. *p.*

— In *London* hat bei der letzten Ring-Aufführung der junge Stuttgarter Hofkapellmeister *Paul Drach* an Stelle des erkrankten Hans Richter ohne Probe die Leitung des Rheingolds und der Walküre übernommen. Die großen Zeitungen

wie Daily Chronicle, Morning Post, Evening News sind des Lobes voll. Letzteres Blatt schreibt: „Drachs Art zu dirigieren erscheint etwas lebhaft im Vergleich zu der ruhigen Art Dr. Richters, aber er erreichte eine ausgezeichnete Interpretation. Drach hat eine wirkliche Macht über das Orchester und ließ es mit äußerstem Ausdruck spielen. Die Steigerungen waren großzügig und klangreich."

— Aus *Graz* wird uns geschrieben: *Wilhelm Kienzls* erste Oper „*Urvasi*" (Text frei nach Kalidasas Drama von Alfred Goedel) ist am 4. d. M. nach jahrzehntelanger Pause am *Grazer Stadttheater* wieder aufgeführt worden. Mit den Bühnenwirkungen nun noch inniger vertraut, kürzte der gereifte Komponist sein Jugendwerk, das in seiner neuen Fassung einen sehr starken Erfolg erzielte. Jugendlicher Ueberschwang und reiche Melodik tönt aus dem Werke, das überraschend effektvoll instrumentiert ist. Um die vorzügliche Wiedergabe machten sich *Rudolf Groß*, der nunmehrige S.-Altenburgsche Hofkapellmeister, und von den Darstellern Frl. *Toranovic*, *Bengell* und *Korb* und Herr *Borgmann* in hohem Maße verdient. *J. S.*

— Die neue Oper „Rhea" des italienisch-griechischen Komponisten *Spiro Samara* ist in Mailand erstmalig aufgeführt worden.

— Wie aus *Mailand* gemeldet wird, arbeitet *Leoncavallo* jetzt an einer neuen Oper „Prometheus", dessen Textbuch von Colautte stammt. Außerdem hat der Komponist die Absicht, seinem „Malbruk" eine zweite Operette folgen zu lassen.

— „Telemachs Brautfahrt", eine fünfaktige lyrische Komödie von *Claude Terrasse*, mit Text von Jules Lemaitre und Maurice Donnay, die in der Behandlung des Stoffes und der Musik lebhaft an Offenbachs „Schöne Helena" erinnert, hat in der Komischen Oper die Uraufführung erlebt.

— In der *Pariser Opéra Comique* sind kürzlich während einer Aufführung von „Tosca" Stinkbomben geworfen worden. Das geschah aber nicht etwa wegen der Ganzton-Fortschritte und Quintenparallelen, sondern weil das „Syndikat der dramatischen Künstler" auf diese glücklicherweise recht ungewöhnliche Weise höhere Löhne herausschlagen wollte. („Signale.")

*

— Ein Schumann-Fest, das ein etwas anderes Gesicht zeigt, als die gebräuchlichen Feiern, veranstaltet der *Stuttgarter* Tonkünstlerverein (vom 7. bis 9. Juni). Das Programm des ersten Konzertes bringt unter Leitung des Hofkapellmeisters *E. Band* die Manfred-Ouvertüre, das Klavierkonzert und die C dur-Symphonie. In der Kammermusik-Matinee gelangen im Anschluß an eine Rede von Prof. Dr. *H. Abert* aus Halle zur Aufführung: die Kreisleriana für Klavier, der Liederzyklus „Dichterliebe" und das Klavierquartett. Die für Stuttgart erstmalige Konzertaufführung der Oper „Genoveva" unter *Max Pauers* Leitung beschließt das Fest.

— Das „III. Kammermusikfest" zu *Darmstadt* findet am 3., 4., 5. Juni statt. Das Programm weist folgende Namen auf: J. S. Bach, Chr. W. Gluck, J. Haydn, Schumann, Mozart, Schubert, Brahms, L. van Beethoven, Hugo Wolf, J. Svendsen, Steph. Krehl (Trio), M. Schillings, H. Pfitzner (Klavierquintett), M. Reger (Klavierquartett), F. Woyrsch (Streichquartett), Cl. Debussy (Lieder).

— Am 5. und 6. Juni d. J. findet in *Kiel* das 8. Schleswig-Holsteinische Musikfest statt, das dem Andenken Robert Schumanns zu dessen 100. Geburtstag (8. Juni) gewidmet sein soll. Die Schleswig-Holsteinischen Musikfeste bestehen seit dem Jahre 1873. Für diesmal ist als Leiter Karl Panzner (Düsseldorf) ausersehen. Das Programm hält sich wie bisher mehr in den Grenzen der älteren Musik.

— In *Kiel* hat eine schöne Gedächtnisfeier in der Universität für Detlev v. Liliencron stattgefunden. Kompositionen von R. Strauß, Brahms u. a. auf Liliencronsche Gedichte wurden eindrucksvoll von Emil Grifft gesungen. Auf die Aufführung der „Antigone" mit der Musik von F. Mendelssohn durch den Lehrergesangverein folgte jüngst Händels „Messias", der hier seit Jahren nicht zu hören war, durch den Gesangverein. Die „Liedertafel" brachte das kleinere Chorwerk „Johanna von Orleans" von *Heinrich Hofmann*. Das Programm (Oper, Operette betr.) unserer beiden städtischen Theater (es sind noch immer finanzielle Schwierigkeiten zu überwinden) zeigt keine besonders ausgeprägte Physiognomie. *M. A. Pr.*

— Der Tonkünstler-Musikpädagogenverband zu *Krefeld* hat einen erfolgreichen Weingartner-Abend gegeben.

— Wie man uns aus *Kolberg* schreibt, hat der „Konzert-Verein" mit Unterstützung der Badedirektion das „Russische Trio" — Frau Vera Maurina-Preß (Klavier), Prof. Michael Preß (Geige) und Jos. Preß (Cello) — gewonnen und wird während der Hauptsaison an 10 Sonntagen Kammermusikmatineen veranstalten.

— In *Schwerin* hat Hofkapellmeister *Kaehler* Hugo Wolfs „Morgenstimmung" als Uraufführung herausgebracht. Als Lied mit Klavierbegleitung ist die Komposition längst bekannt, aber des Komponisten eigene Umarbeitung für Chor und Orchester ist noch immer Manuskript. Die Zeitungen loben die Novität sehr.

— Hofkapellmeister *Erich Band* hat für die nächste Konzertzeit *Otto Taubmanns* Deutsche Messe zur Aufführung im „Verein für klassische Kirchenmusik" in Stuttgart erworben.

— Der *Tilsiter* Oratorien-Verein und der Kirchenchor in der Stadtkirche haben das „Stabat mater" ihres Dirigenten Musikdirektor *Wolff* aufgeführt, das einen tiefen Eindruck hinterließ. Das Werk ist geschrieben für Soli (Sopran, Tenor, Baß), Chor und Orchester. Die Uebersetzung stammt von C. H. Bitter, dem früheren Finanzminister und eifrigen Bach-Forscher. *X.*

— In der Marienkirche zu Zwickau hat der Organist *Paul Gerhardt* Werke von modernen französischen Komponisten aufgeführt, und zwar zum erstenmal. Léon Boëlmann, Eugène Gigont, Alexandre Guilmant, Saint-Saëns, Gabriel Pierné waren die Komponisten.

— Auf dem *Züricher* Tonkünstlerfest werden 4 Baritongesänge mit Klavier von *Bernhard Sekles* aufgeführt werden. Weiter Lieder von *Richard Mors*, *Richard Trunk* und *Heinrich Sthamer*.

— *Anna Schabbel-Zoder* von der Dresdner Hofoper, deren Bild und Biographie wir vor zwei Jahren veröffentlicht haben, hat auf einer Schweizer Konzerttournee auch die „Glockenlieder" von Max Schillings gesungen, u. a. das „Bildchen" in Luzern in Anwesenheit des sehr erfreuten Dichters Spitteler. Im nächsten Winter wird sie diese Orchesterlieder auch in Basel, in Dessau, Darmstadt und in der Künstlerklause Altenburg interpretieren. Frau Schabbel-Zoder ist unseres Wissens die einzige Dame, die die Werke singt.

— Im Konzerte der Wiener Musikzeitung „Der Merker" hat Arnold Rosé mit Bruno Walter die neue Violinsonate *Walters* gespielt und damit einen außerordentlichen Erfolg errungen. Die Universal-Edition veröffentlicht diese Sonate soeben in vornehmer Ausstattung *(*U.-E. 2598*)*.

— In *Budapest* ist vom ungarischen Damen-Chorverein unter Mitwirkung des Opernchores *Brahms'* deutsches Requiem in ungarischer Sprache unter großem Beifall zur Aufführung gebracht worden.

— *André Mangeot* hat die Sonate im alten Stil von *Christian Sinding* (op. 99) zum ersten Male in London gespielt. Konzertmeister Fr. Sagespiel spielte das Werk letzthin in Koblenz und Hugo Wernicke in Danzig.

— Auch in *Neapel* hat der „Münchner Konzertverein" unter der Leitung Ferdinand Löwes auf seiner Konzertreise großen Erfolg gehabt. Mit besonderem Beifall wurden dort Straußens „Eulenspiegel" und das Vorspiel zu den Meistersingern aufgenommen.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Schumannia.* Auf Anregung von Geheimrat Prof. Max Friedländer in Berlin soll bekanntlich anläßlich des diesjährigen 100. Geburtsfestes ein Schumann-Museum in Zwickau errichtet werden. Der Ausschuß erläßt nun einen Aufruf, ihm hierzu Spenden zukommen zu lassen.

— *Vom Musikalienverlag.* Das Verlagshaus *B. Schotts Söhne* in Mainz hat die Londoner Verlagsfirma Augener Limited, einen der ersten und bekanntesten englischen Musikverlage, gekauft.

— *Der Fall Pfitzner.* Aus *München* wird uns gemeldet: In der Sache des Boykotts der Werke Pfitzners durch die Generalintendanz hat nunmehr der in seinen Rechten schwer geschädigte Verleger des Komponisten, Max Brockhaus, die Wahrung der Rechte Pfitzners in die Hand genommen.

— *Von den Theatern.* Da das Königl. Opernhaus in *Berlin* wegen Ausführung umfangreicher, im Feuersicherheitsinteresse erforderlich gewordener Umbauarbeiten in der Zeit vom 1. Mai bis eventuell 1. November geschlossen bleibt, wird die Königl. Oper bis zum Ende der laufenden Spielzeit und nach den Theaterferien bis zur Wiedereröffnung des Königl. Opernhauses im Neuen königl. Operntheater spielen. — Zwecks Umbaus des Bühnenhauses, dessen Erneuerung in der Zeit vom 1. Juni bis Mitte September bewirkt werden soll, schließt die Hofoper in Dresden bereits am 1. Juni ihre Pforten. Die neue Spielzeit wird am 12. August zunächst im *Kgl. Schauspielhause* wieder aufgenommen, um dann nach Fertigstellung der baulichen Arbeiten im Semperhause weitergeführt zu werden. Der Zuschauerraum, die Wandelgänge, Foyers, Treppen usw. werden erst in den Sommerferien der nächsten Jahre renoviert werden. — Der Architekt Roger Bouvard und der Ingenieur Milon, die Erbauer des Theaters in den Champs Elysées, das der bekannte Musikverleger *Gabriel Astruc* in *Paris* errichten läßt, sind nach München, Bayreuth, Köln, Kassel, Dresden und Berlin gereist, um die neuesten maschinellen Einrichtungen der Theater zu studieren.

— *Neuer Konzertsaal*· In *Düsseldorf* wurde der neuerbaute *Ibach-Saal* in würdiger Weise eingeweiht und der Oeffentlichkeit übergeben. Damit hat die hier herrschende Saalnot endlich ein Ende gefunden, die reiche Stadt einen Kammermusiksaal erhalten. Die Ausstattung des Saales und der Nebenräume ist stilvoll, vornehm, und versetzt den Hörer in eine behagliche Stimmung. Die Akustik ist vorzüglich geraten. Die Eröffnung fand vor Vertretern der Behörden, der Künstlerschaft, der vornehmen Gesellschaft, der Presse statt. Prof. Karl Friedberg (Köln), Alexander Petschnikoff (Berlin), Easthope Martin (London), Dr. Otto Neitzel, Elisabeth Boehm van Endert von der Dresdner Hofoper, der vielbewunderte, vierzehnjährige Pianist Aldo Solito de Solis aus Mailand weihten das Podium mit ihren begeistert aufgenommenen Vorträgen. *A. E.-S.*

— *Schulgesang-Reform*. Die pfälzische Kreisregierung hat der ihr unterstellten Lehrerschaft gestattet, den im Gesangunterrichte vorgeschriebenen Uebungen und Melodien an Stelle der Tonstufenbenennungen und Ziffern, der Selbstlaute und Silben die *Eitzschen Tonnamen* zugrunde zu legen.

— *Das Cello Paganinis*. In einem *Stuttgarter* Kammermusikabend hat Prof. Seitz das Cello Paganinis gespielt. Das kostbare Instrument, das durch seinen großen und süßen Ton auffiel, ist auch geschichtlich berühmt. Es stammt aus dem Nachlaß Paganinis, der vor einigen Wochen von seinen Nachkommen, den Baronen Paganini in Florenz, versteigert worden ist. Der mit der Begutachtung zurzeit betraute Prof. Mantovani (Parma) schreibt u. a. über das Instrument: „Es ist eine Arbeit des berühmten *Petrus Jacobus Ruggerius* aus Brescia aus dem Jahre 1734 (wie es auch auf dem im Innern angebrachten Zettel angezeigt ist) und zeichnet sich durch die sehr gute Qualität des Holzes, die Schönheit des Lackes und der Form, die ausgezeichnete Erhaltung und besonders die vorzüglichen tonlichen Eigenschaften aus." Das wertvolle Instrument ist Eigentum der Firma *Eugen Gärtner*, Königl. Hofgeigenbauer in Stuttgart, in deren Händen sich auch die betreffenden schriftlichen Dokumente befinden.

— *Das Grammophon als Lehrmittel*. Die deutsche Grammophon-Aktiengesellschaft hat eine Gesangschule mit praktischen Beispielen durch das Grammophon herausgegeben. Der Verfasser ist der Wiener Gesanglehrer Eugen Fischer.

— *Zeitschriften*. In München erscheint eine neue Zeitschrift: „Münchner Woche" für Theater, Musik und Kunst. Für die Redaktion zeichnet Dr. *H. Dimmler*.

— *Jubiläums-Schrift*. Der Musikverein zu Bochum hat aus Anlaß seines 50jährigen Bestehens ein interessantes Festbuch herausgegeben.

— *Denkmalspflege*. Dem Komponisten des „Heidenröslein", *Heinrich Werner*, geboren 1800 zu Kirchohmfeld, Kreis Worbis im Eichsfelde, gestorben 1833 als Musiklehrer zu Braunschweig, soll in seinem Heimatsorte ein schlichtes Denkmal gesetzt werden. Freunde der Volkspoesie werden gebeten, durch entsprechende Beiträge die Enthüllung diesen Sommer zu ermöglichen. Empfangsstellen: „Kreissparkasse Worbis" und „Eichsfelder Anzeiger Worbis, Werner-Denkmals-Fond".

— *Streichinstrumenten-Prämien der Joseph Joachim-Stiftung*. Anläßlich des 50jährigen Künstlerjubiläums des verstorbenen Prof. Joseph Joachim ist eine Stiftung errichtet worden, deren Zweck ist, unbemittelten Schülern der in Deutschland vom Staate oder von Stadtgemeinden errichteten oder unterstützten musikalischen Bildungsanstalten ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Staatsangehörigkeit, Prämien in Gestalt von Streichinstrumenten (Geigen und Celli) oder in Geld zu gewähren. Bewerbungsfähig ist nur, wer mindestens ein halbes Jahr einer der genannten Anstalten angehört hat, und da es sich in diesem Jahre um Verleihung von Instrumenten handelt, als Geiger oder Cellist ausgebildet ist. Bei der Bewerbung sind folgende Schriftstücke einzureichen: 1. ein vom Bewerber verfaßter kurzer Lebenslauf, 2. eine schriftliche Auskunft des Vorstandes der vom Bewerber besuchten Anstalt über Würdigkeit und Bedürftigkeit des Bewerbers sowie die Genehmigung zur Teilnahme an der Bewerbung auf Grund der zu bezeugenden Tatsache, daß der Bewerber mindestens ein halbes Jahr der Anstalt angehört hat. Geeignete Bewerber haben ihre Gesuche mit den in vorstehendem geforderten Schriftstücken bis einschließlich den 1. Juni d. J. an das Kuratorium der Joseph Joachim-Stiftung, Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, einzureichen.

— *Preisausschreiben*. Das Preisausschreiben des Centralverbands Deutscher Tonkünstler für eine größere Komposition für Solovioline und Orchester im Betrage von 1000 M. war an die Bedingung geknüpft, daß nur ein wirklich bedeutendes Werk mit dem ausgesetzten Preise gekrönt werden sollte. Nach dem einstimmigen Urteil der Preisrichter (Henri Marteau, Hugo Kaun, Carl Flesch, Professor Jaques-Dalcroze, Professor Dr. Max Reger, Professor Dr. v. Mandyczewski) ist leider festgestellt worden, daß unter den 25 eingereichten Kompositionen kein des Preises würdiges Werk sich befand. Der Verband sieht sich daher genötigt, von der Auszahlung des Preises abzusehen und in einiger Zeit ein neues Preisausschreiben unter denselben Bedingungen zu erlassen.

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen*. Hofkapellmeister *August Richard* hat anläßlich seines Rücktritts von seiner Stellung in Altenburg vom Herzog von Altenburg die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft mit der Krone erhalten.

— Prof. Dr. *Adolf Lorenz*, der langjährige Leiter und Förderer des Stettiner Musiklebens, hat mit dem 1. April sein Amt als städtischer Musikdirektor und Dirigent des Musikvereins, das er als direkter Nachfolger Karl Löwes seit 44 Jahren ununterbrochen bekleidete, niedergelegt und ist in den wohlverdienten Ruhestand getreten. Die Pensionsbewilligung in der Stadtverordnetenversammlung gestaltete sich zu einem ehrenvollen Akt der Dankbarkeit für den an Verdiensten reichen Künstler. Adolf Lorenz, geboren 1837 in Cöslin, hat der musikalischen Welt eine Anzahl wertvoller Chorwerke größeren Stils geschenkt.

— Prof. *Karl Wendling* in Stuttgart hat einen wiederholten ehrenvollen Ruf als Konzertmeister des Bostoner Symphonie-Orchesters abgelehnt. Das Stuttgarter Musikleben ist dadurch vor einem Verlust bewahrt worden und wir freuen uns, den ausgezeichneten Künstler und tatkräftigen fortschrittlichen Musiker weiter zu den unseren zählen zu dürfen.

— *Karl Gille*, bisher Kapellmeister der Wiener Volksoper, ist an die Wiener Hofoper engagiert worden.

— Hofkapellmeister *Albert Coates*, der erst vor einem Jahre als Nachfolger Reichweins von Dresden an das Mannheimer Hoftheater kam, ist für die russische Hofoper in St. Petersburg verpflichtet worden. (Herr Coates hatte vor einigen Wochen in der russischen Hauptstadt den „Ring" mit großem Erfolg dirigiert.)

— *Emil Paur* hat sein Amt als Dirigent des Symphonieorchesters in Pittsburg niedergelegt.

— Der Konzertsänger Dr. *Alfred Haßler* ist von Direktor Hans Gregor für die „Komische Oper" in Berlin für die Dauer von 5 Jahren verpflichtet worden.

— *Edythe Walker* ist in Hamburg mit einer gerichtlichen Strafe von 100 Mk. oder 10 Tagen Haft belegt worden, weil sie eine Anordnung des Regisseurs Hermann Gura für „Blödsinn" erklärt hatte.

— Der Musikschriftsteller Dr. theol. h. c. *Franz Xaver Haberl* in *Regensburg* hat seinen 70. Geburtstag begangen. Er gehört zu den besten Kennern der katholischen Kirchenmusik und ihrer Geschichte und hat auf diesem Gebiet umfangreiche Studien veröffentlicht. Haberl ist auch der Herausgeber der 33 Bände umfassenden Werke Palestrinas, die er vom 10. Bande an besorgte. Auch an der Gesamtausgabe der Werke Orlando di Lassos hat er sich beteiligt.

— Der berühmte Violoncell-Virtuose *Bernhard Coßmann* ist am 7. Mai zu Frankfurt a. M. im hohen Alter von 88 Jahren gestorben. Am 17. Mai 1822 zu Dessau geboren, war Coßmann zuerst Schüler von Drechsler in seiner Vaterstadt, dann von Theodor Müller in Braunschweig (1837—1840) und zuletzt von Kummer in Dresden. Er begann seine künstlerische Laufbahn 1840 im Orchester der italienischen Oper zu Paris, ging 1847 ins Gewandhaus-Orchester nach Leipzig, wo er noch Theorie bei Moritz Hauptmann studierte, und 1850 nach Weimar, wo er die Glanzzeit des dortigen Musiklebens unter Liszt miterlebte, jene Tage, da Wagners „Lohengrin" zum ersten Male über die Bühne ging, die Schöpfungen Berlioz' eine Heimstätte in Deutschland fanden und Weimar zum Vorort des musikalischen Fortschritts wurde. Hier war Coßmann für Liszt ebensosehr eine treue Stütze im Orchester, wie er ihm als idealer Kammermusikspieler unentbehrlich wurde. 1866 folgte der rasch in die vordersten Reihen der Vertreter seines Instrumentes vorgerückte Künstler einem Rufe als Violoncell-Professor an das Konservatorium nach Moskau. 1870—1878 lebte er in Baden-Baden und seitdem als Professor des Hochschen Konservatoriums zu Frankfurt. Fast bis an sein Ende von einer ganz erstaunlichen geistigen Regsamkeit, war er das Ideal eines allseitig gebildeten, vornehmen Musikers, der es verstand, höchste Leistungen auf dem Gebiete seines Spezialfaches mit einer universalen, weit über die Grenzen der musikalischen Kunst hinausgehenden Geisteskultur zu vereinigen. (Die Leser der „N. Musik-Zeitung" finden sein Bild in Heft 9 dieses Jahrgangs als eines der letzten überlebenden Mitglieder des „Neu Weimar-Vereins", neben *Edmund Singer*, der kürzlich in voller Altersrüstigkeit sein 70jähriges Künstlerjubiläum begangen und *H. v. Bronsart*, der unlängst den 80. Geburtstag gefeiert hat.) *R. L-s.*

— In *Kassel* ist der Heldentenor des Hoftheaters, *Ludwig Maurick*, gestorben.

— In *Hannover* ist der Musikschriftsteller, Königl. Musikdirektor *F. Gust. Jansen* im 79. Lebensjahre gestorben.

— In *Wien* ist der ehemalige Professor am Konservatorium Stefan Stocker gestorben.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 4. Mai, Ausgabe dieses Heftes am 19. Mai, des nächsten Heftes am 2. Juni.

Neue Klavierstücke zu zwei Händen.

10 Preiskompositionen für Klavier. Verlag der „*Signale*“, 67 Seiten; 5 Mk. Zu beziehen durch *Breitkopf* & *Härtel, Leipzig*. R. Wagner hat in den „Meistersingern“ die Schwierigkeiten, die sich beim Preissingen ergeben, dargelegt und jede neue „Konkurrenz“ rührt das Problem wieder auf. Wie häufig enttäuschen ihre Resultate und welche kritischen Fehden knüpfen sich daran! Man denke an die Balladen der „Woche“. Glücksfälle wie die Preiskrönung des Bismarck-Denkmals von Lederer sind leider allzu selten, denn in den meisten Fällen wird akademische oder Hofkunst oder noch Schwächeres ausgezeichnet, oder es kommt wie beim 25 Pf.-Stück ein unglücklicher Kompromiß zustande. Die Ursachen sind bekannt. Unter den Bewerbern sind meist nur jüngere Leute und solche, die noch nicht viel können, denn bedeutende Meister haben's nicht nötig und setzen sich der Blamage einer Abweisung nicht aus. Daher steht der Durchschnitt der eingereichten Arbeiten in der Regel nicht sonderlich hoch, und ist wirklich einmal ein umstürzlerisches Genie unter den Teilnehmern, so kapieren es die „Akademischen“ nicht oder wagen nicht, es auszuzeichnen aus Furcht vor der nachherigen Kritik der öffentlichen Meinung; sie scheuen sich auch, volkstümliche, brutal kräftige Kunst zu loben und wählen gern nur aristokratische Gebilde oder sehen sie nur auf technische Sauberkeit und verstandesmäßige Mache. Die geschilderten Umstände treffen in mancher Hinsicht auch auf den vorliegenden Fall zu. Die „Signale für die musikalische Welt“ schrieben einen Wettbewerb zur Erlangung guter Klavierstücke aus. 874 Kompositionen gingen ein, 864 wieder zurück. 10 (!) wurden durch die Preisrichter *Busoni, G. Holländer* (Violinist) und *Ph. Scharwenka* ausgewählt. Der letztere ist ein volkstümlich schreibender Komponist, Busoni dagegen ein extremer Fortschrittsmann, großer Hirn- und Fingerbesitzer und Kontrapunktiker. Seinem Einfluß ist es wohl zuzuschreiben, daß *4 Fugen* prämiiert wurden. Leichte und gefällige Werke fanden keine Aufnahme. Die Sammlung ist für tüchtige Pianisten. Es wurden durchaus *tüchtige, modern gerichtete, vornehme und klaviermäßige Stücke* ausgezeichnet. Neue technische Spielarten finden sich nicht, sie sind durch Liszt erschöpft, ebenso die Kompositionsformen. Aber in harmonischer Hinsicht zeigt sich manches Neue und Eigenartige, das uns in Stimmung bringt. Mit Preisen bedacht wurden Angehörige verschiedener Länder Mitteleuropas. Den 1. Preis von 500 Mk. erhielt Herr *E. Blanchet* aus Lausanne, den 2. Preis von 400 Mk. Herr *Grünberg* (Berlin), den 3. Preis von 300 Mk. Herr *W. Renner* (Frankfurt a. M.), den 4. Preis von 200 Mk. Frl. *Schlesinger* (Budapest). Die übrigen 6 Preise à 100 Mk. bekamen Frau *Domange* (Paris), *Otto Neitzel* (Köln), *R. Novacek* (Temesvar), *F. Röntgen* (Amsterdam), der auch von der „Woche“ preisgekrönte; *K. Szymanowski* (Warschau). — Das zweite Blatt zeigt die Bilder der glücklichen Gewinner. Wir gehen bei der Besprechung vom Leichteren zum Schwereren. Der Liebhaber lebensvoller, packender Ohrenmusik greift zuerst nach Tänzen, denn er weiß, daß sie nicht polyphon und darum leicht vom Blatt zu spielen sind. Darum nahm ich zuerst *Grünbergs* „*Scène de ballet*“ zur Hand, die den 2. Preis von 400 Mk. erhielt. Es ist ein feinsinniger, aristokratischer Phantasietanz, eine Valse lente, ähnlich romantisch und zart wie die beliebte, aber leichtere „Danse“ von Debussy, wegen der Tonart gis moll unbequem zu lesen, technisch nicht schwer; auf die Dauer vermißt man aber Rasse und warm pulsierendes Leben ungern. Instrumentiert und in Verbindung mit entsprechenden szenisch-choreographischen Bewegungen einer modernen Tänzerin würde die Komposition stärker wirken.

Am relativ einfachsten und natürlichsten erfunden ist *Neitzels* „*Melisande*“ (m.), chromatisch, etwas leidenschaftlich, $^{2}/_{2}$, also schnelles Tempo. Das zweite Motiv besser, am Schluß einige ungute Zusammenklänge, das Ganze der Salonmusik sich nähernd.

F. Röntgens Impromptu (m.) ist auch nicht schwer. Im ersten Thema Vorhalte und chromatische Schritte. Frisch wirken die „brutalen Römer“-Akkorde des zweiten Gedankens. Die Betonung und Herüberbindung des Auftakts, sowie die rhythmischen Feinheiten (z. B. Dehnung des $^{3}/_{4}$-Takts zum $^{2}/_{2}$-Takt ohne Aenderung der Taktart) weisen auf Schumanns Einfluß. Seine „*Sérénade mélancolique*“ (m.) frappiert durch ein apartes Begleitungsmotiv, unterbrochene Auflösung des Vorhalts- (Wechsel-) Tons, durch exotische, melancholische Melodie und Stimmung und eigenartigen Rhythmus. Das feine Stück gewinnt bei öfterem Spielen. Man zähle innerhalb eines Taktes auf vier.

Novaceks „ernstes Präludium“ (m.—s.), welches das Leben und seine Wirrsale malen soll, ist ein brillantes Fingerstück und im Konzertsaal von dankbarer Wirkung. Als echtes Präludium ergeht es sich in flüchtigen, tonleiterigen oder akkordlichen Passagen, schildert aber ein an Inhalt nicht sehr reiches Leben. Die „lustige“ 3stimmige Fuge, welche die heitere Kunst versinnbildlicht, ist nicht zu schwer. Uebrigens hat schon Bach heitere Fugen geschrieben und was für!

Frl. *G. Selden* heißt eigentlich Gisela Schlesinger. Mit Pseudonymen pflegen viele Frauen sich gegen das übliche Mißtrauen zu schützen, das ihren Werken von Männern und (oft aus Neid) auch von Frauen entgegengebracht wird. Ihre *4 Präludien* sind so wenig weichlich, daß man nie auf eine Frau geschlossen hätte, sie sind kräftig, ernst, untereinander verschieden und mittelschwer.

Daß Frau *M. Bonis* (Deckname für Frau Domange) Französin ist, darauf deutet der Titel ihres schweren Stücks: „*Omphale*“. Die amazonische Königin, die den Herkules zum „Spinnen“ brachte und in Saint-Saëns' reizender symphonischer Dichtung gleichen Namens besser verherrlicht ist, liegt uns Deutschen nicht so am Herzen. Wir hätten eher ein Gretchen am Spinnrade komponiert. Uebrigens paßt der Titel Omphale ganz gut auf das in lauter brillanten Figuren sich verflüchtigende Tonbild, das leider nur selten eine tiefere, singende Melodie hervortreten und eine Virtuosin als Urheberin vermuten läßt.

Szymanowskis Präludium (s.) ist ein modern fortschrittliches Werk in der Art des Neurussen Skriabine, auch ein wenig von Chopin beeinflußt, aber doch selbständig, sehr träumerisch, schwer zu lesen und zu erfassen. Die 4stimmige *Fuge* (m.—s.) läßt sich einfach an, wird aber später durch das Hinzutreten eines wichtigen Sechzehntelgegensatzes komplizierter.

Renners Präludium und Fuge in b moll erhielt den 3. Preis. Das erstere ist ein schöner, einfacher, feierlicher Satz, technisch leicht. In der verzwickteren 4stimmigen Fuge macht Renner (wie Novacek) auch von der Umkehrung Gebrauch. Er hat sich sein Thema sorgfältig vorher angesehen, denn bei der Engführung bringt er es gleichzeitig gerade und umgekehrt, einen Teil auch kanonisch. Einige Freiheiten der Beantwortung und Tonart verzeiht man gern, zumal da der Schluß von grandioser Wirkung ist.

Blanchet, der mit seinem Tema con variazioni (ss.), den 1. Preis von 500 Mk. gewann, gehört augenscheinlich zur Spezies der Virtuosen des Vomblattlesens, der Finger- und Kompositionstechnik. Diese Gattung weiter zu züchten, erscheint unnötig, sie schlägt sich schon selber mit Leichtigkeit durchs Leben. — Es moll ist eine feierliche Tonart, aber wer will sie lesen, vollends wenn jede Note noch ein Extrachroma bekommt? Geist ist auch etwas Schönes, aber ohne Seele läßt er uns kalt. Es scheint, daß Bizets chromatische Variationen, äußerlich auch riesig wirksam, dem Komponisten vorschwebten. Die einzige, von tieferer und natürlicher Empfindung zeugende Variation ist die vierte. Das übrige ist mit dem Verstand gemacht. Ich bin nicht überzeugt, einen gottbegnadeten Sänger und Künder vor mir zu haben. — Trotz mancher Ausstellungen muß doch betont werden, daß die „Signale“ sich mit diesem kostspieligen Ausschreiben ein Verdienst um die Förderung der guten Klavierliteratur unserer Zeit erworben haben. Ihre Absicht war die beste, für die Auswahl sind sie nicht verantwortlich. *C. Knayer.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 16 bringt diesmal wieder ein Trio, das zugleich eine weitere Ergänzung zu unserer Sammlung klassischer Stücke in verschiedenen Bearbeitungen bildet. Es ist dem Op. 142 Franz Schuberts „Vier Impromptus“ entnommen und zwar ist es das berühmte Allegretto daraus. Im Original steht es bekanntlich in As. Technische Gründe und klangliche Rücksicht auf die Saiteninstrumente ließen eine Transposition nach A gerechtfertigt erscheinen. Die wirkungsvolle Bearbeitung stammt wieder von Kammermusiker *W. Abert* in Stuttgart.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Johannesberg. Wir nennen Ihnen Breitkopf & Härtels Hausmusik. Weiter, allerdings nicht ganz in der von Ihnen angegebenen Besetzung Riemanns „Collegium musicum". Auch die Sammlung klassischer Stücke von Kleinecke (Verlag von Schmidt in Heilbronn) ist zu empfehlen. Ein Bravo den 12 fleißigen Lehrern. Vielleicht empfiehlt sich auch je zwei erste und zweite Violinen (statt der vier einzelnen) zu besetzen. — Harmonielehre von Richard Kügele. Drei Teile. Breslau, Verlag von Franz Goerlich.

A. B., Wien. Der Minutenwalzer op. 64, 1 hat seinen Namen, weil man entdeckt hat, daß er etwa gerade eine Minute dauert. In England und Amerika ist es ein Sport, ihn auf die Sekunde fertig zu bringen, bezw. ihn mit dem Chronometer in der Hand zu kontrollieren. Weh' ihm, wenn's nicht reicht! Das sich köstlich im Kreise drehende schnelle Thema soll folgenden Ursprung haben: Chopin war bei „Georges Sand" auf ihrem Landgut. Ihr Hündchen versuchte seinen eigenen Schwanz zu fangen und drehte sich um sich selbst. Die Schriftstellerin lachte und sagte zu dem Komponisten: „Können Sie das auf dem Klavier nachmachen?" „Gewiß, Madame." So erzählt die Anekdote über das famose Stück. Der Minutenwalzer wird von Rosenthal in der gleichen Zeit sogar in Terzen gespielt. — Das Notturno schließt befriedigend mit den Tönen E e gis e̅. Die Note der rechten Hand ist eine Baß-, nicht Violinnote, also E̲, und wird über die linke überschlagend gespielt.

Bayreuther Festspiele. Sowie wir das genaue Programm selber wissen, teilen wir es mit. So viel Vertrauen sollten unsere Leser zu ihrer Musik-Zeitung haben.

E. R., Schulgesangslehrer. Wir werden gefragt, ob Prüfungsordnungen für Gesanglehrer an höheren Schulen nach Art der in Halle und Hamburg auch in andern Städten bestehen? (Vergl. dazu die Aufsätze in No. 2 und 6 des Jahrgangs 1909.) Wir bitten um Mitteilung und gegebenen Falls um kurze Skizzierung der Ordnungen. Die von Koch in der „N. M.-Ztg." und die von Louis-Thuille für Ihre Zwecke. Die Batkasche Musikgeschichte entspricht allen Ansprüchen, da sie das Allgemeine bietet und die neuesten Quellen für Spezialstudien. Wir haben über den Ferienkurs von Eitz-Borchers nur Günstiges gehört. Formenlehre studieren Sie aus den Kompositionslehren z. B. Marx, Lobe, Jadassohn von den älteren. Dann gibt es neuere Bücher über Formenlehre, z. B. die von Stephan Krehl (Sammlung Göschen), Hugo Riemann: Katechismus der Kompositionslehre (1. Teil: Reine Formenlehre; 2. Teil: Angewandte Formenlehre). Von neueren Werken nennen wir Ihnen Cyrill Kistler: Der einfache Kontrapunkt (1904) und Der dreifache und mehrfache Kontrapunkt (1908). Im übrigen: Harmonielehre! Immer und immer wieder raten wir allen, die die Musik berufsmäßig ausüben wollen, nicht ohne guten Lehrer vorzugehen. Wegen eines Werkes über Pädagogik und Technik des Schulgesangs wenden Sie sich an den Verlag von Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

R. Handbuch für Gesangvereinsdirigenten: Verlag von Leuckart, Leipzig, 4 M. Wegweiser durch die Männerchorliteratur: Gebrüder Hug & Co., Leipzig. Der praktische Musikdirektor, Verlag von Merse-

burger, Leipzig. Schröders Schrift über das Dirigieren in Max Hesses Katechismen.

Professor N. Rondalla: Rundgesang; Marina: Seestück; ¡Olé! Bravo! Dolosa: Betrügerische; Seguidilla: spanischer Tanz, dreiteilige Taktart. Siehe Carmen.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 2. Mai.)

G. L. 13. Sie besitzen noch zu wenig Kenntnisse in der Harmonielehre, um Ihren mitunter recht gefälligen melodischen Phrasen auch ein solides Fundament geben zu können. Man begegnet in beiden Stücken recht derben akkordischen Verstößen.

A. Br., Sem. Die zwei lateinischen Texte sind würdig vertont. Der frischeren Wirkung wegen müßte jeder Ihrer Chorsätze 1 Ton höher angestimmt werden.

E. Ang—er., Fr. Zwei bemerkenswerte, von Geist und Gemüt zeugende Versuche. Treiben Sie fleißig praktische Studien, namentlich an gediegenen Stücken aus der Orgelliteratur.

F. G. in S. Ihre Erzeugnisse bieten wenig Erfreuliches. Man merkt zu wenig von einem ästhetischen Feingefühl. Die Klänge sind oft willkürlich untereinander gemischt, auch nicht immer schriftlich richtig dargestellt. Ihre kompositionelle Tätigkeit sollte sich vorerst noch auf einfachere Formen beschränken, andernfalls richten Sie Ihr Talent zugrund. Am abstoßendsten nimmt sich das „Impromptu“ aus.

C. T. Hinter der verkünstelten Mache zu „Stumme Liebe“ steckt zu wenig, das ein tieferes Interesse beansprucht. Versuchen Sie Ihr Glück mit dem volkstümlichen Satz.

Fr. Sp., Dr. In der dreistimmigen Gesangsfuge zeigen Sie sich mit den Eigentümlichkeiten des polyphonen Stils schon einigermaßen vertraut. „Der Gefährte“ drückt die Tonalität nicht entschieden genug aus, wie denn das Stück in modulatorischer Hinsicht nicht durchweg befriedigt. Der vorliegende Versuch läßt aber hoffen, daß Sie bei fleißiger Übung diese Stilart noch beherrschen und mit lebensfähigen Gebilden an die Öffentlichkeit treten werden.

Jos. R., R—berg. Ihre Neigung zu koloristischen Übertreibungen fällt diesmal namentlich bei „Albumblatt“ auf. Technisch und inhaltlich überragen Sie jeden Durchschnittsdilettanten. Am schönsten bewährt sich Ihr Talent in den Liedern. Der Fortschritt ist aber noch nicht derart, daß sich wesentlich Neues davon feststellen ließe. Wir wünschen Ihnen eine tüchtige Lehrkraft.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Allegretto von F. Schubert.

Bearbeitet von W. Abert.




TRIO.
p
p
p
1.
2.
f
f
f


cresc.
cresc.
8
cresc.
ff
ff
ff
fz
fz
fz
fz
p
p
p


pizz.
arco
mf cresc.
mf cresc.
f
ff
ritard.
p
ff
ritard.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Allegretto von F. Schubert.

Bearbeitet von W. Abert.




TRIO.
p
p
p
1.
2.
f
f
f


cresc.
cresc.
8
cresc.
ff
ff
ff
fz
fz
fz
fz
p
p
p


pizz.
mf cresc.
arco
mf cresc.
mf cresc.
f
f
f
p
ritard.
ff
ritard.
ff
ff
ritard.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1910 Heft 17

Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten

Der neue Riemann.

Ein Beitrag zur musikalischen Kritik von OSWALD KÜHN.

HUGO RIEMANNS Musiklexikon liegt nunmehr in 7. Auflage vor (*Max Hesses Verlag, Leipzig*). Sie ist rasch auf die sechste gefolgt, ein halbes Dezennium nur trennt sie von ihr. Und sie hat die Vorgängerin räumlich wieder überholt, statt 1508 Druckseiten zählt der stattliche Band bereits 1598, so daß, wenn es so weiter geht, die praktische Einbändigkeit kaum mehr wird aufrecht erhalten werden können. Diese Folge neuer Auflagen ist ein untrüglicher Beweis für die Notwendigkeit eines modernen Musiklexikons; und daß Deutschland ein solches besitzt, daß ferner Uebersetzungen in fremde Sprachen (schon seit der vierten ins Englische, Französische, Russische) vorgenommen werden mußten, trägt zum Ruhme vaterländischer Musikwissenschaft in nicht geringem Maße bei. Eine stolze Sprache klingt uns denn auch aus dem Vorwort der 7. Auflage entgegen. Wenn der Verfasser dabei auch auf seinen 60. Geburtstag Bezug nimmt, so könnte man freilich fast auf den Gedanken kommen, Riemann habe an soviel Sympathiekundgebungen selber nicht recht geglaubt. Er bemerkt: „Aus den Kreisen der schaffenden Tonkünstler und der Musikschriftsteller ist mir Zustimmung und Anerkennung in so überraschend großem Umfange zuteil geworden, daß an die Stelle des früher manchmal mich beschleichenden Gefühls der Isoliertheit das erhebende Bewußtsein der Zusammengehörigkeit mit einer imponierenden Schar Gleichstrebender getreten ist. Man wird es mir, hoffe ich, nicht falsch auslegen, wenn ich meiner herzlichen Freude über diesen Lohn meiner Lebensarbeit an dieser Stelle Ausdruck gebe." Nun, daß schon mit der Herausgabe dieses Lexikons Riemann eine hervorragende Leistung geboten hat, bedarf kaum der besonderen Erwähnung. Und wer immer mit der Musik in Beziehung steht, sei es als Fachmann oder als Musikfreund, wird das Buch nicht missen wollen. Der Musikschriftsteller, besonders auch der Musikredakteur, wird seinem Riemann von Herzen dankbar sein für die vielen Auskünfte aller Art, die ihm hier zuteil werden. Und dieser Dank für die mühevolle Arbeit sei Professor Hugo Riemann ohne jeden Abzug freudig ausgesprochen. Gerade aber diese Bedeutung, die Riemanns Lexikon infolge seiner Verbreitung mehr und mehr gewonnen hat, läßt es durchaus notwendig erscheinen, nicht bloß bei diesem Dank stehen zu bleiben, nicht bloß, wie es selbst einflußreiche Zeitschriften getan, sich mit der Anzeige des Verlags zu begnügen, sondern dem Inhalt in kritischer Nachprüfung zu folgen, vor allem da besonders wachsam zu sein, wo Riemann nicht nur *mitteilender Lexikograph* ist, sondern das Amt eines *kritischen Richters* ausübt. Vielleicht wird es sogar notwendig, daß der „imponierenden Schar Gleichstrebender" die Abweichenden energisch entgegentreten. Und es wird sich vielleicht weiter herausstellen, daß es Zeit ist, gegen den Pessimismus Front zu machen, insofern als unsere gesamte *zeitgenössische* Produktion in Betracht kommt. Von dieser Stelle aus soll das in der Erkenntnis der Gefahr, die Aburteilungen durch den berühmten Namen immerhin in sich bergen, ohne Scheu geschehen. In medias res: *Richard Strauß!* Hier eine interessante Gegenüberstellung:

Musiklexikon 1905.	**Musiklexikon 1909.**
5. *Strauß, Richard,* geboren 11. Juni 1864 in München, hochbegabter Komponist, machte zuerst 1881 durch ein Streichquartett und eine (nicht gedruckte) Symphonie in d moll (aufgeführt unter Levi) auf sich aufmerksam	5. *Strauß, Richard,* geboren 11. Juni 1864 in München. Machte zuerst 1881 durch ein Streichquartett usw. auf sich aufmerksam.
	1904 (Druckfehler 1908!) Generalmusikdirektor . . . .
Strauß hat sich aus einem Komponisten klassizistischer Richtung allmählich zu einem extremen Vertreter der Programmusik entwickelt	Strauß hat sich aus einem Komponisten klassizistischer Richtung allmählich zu einem extremen musikalischen Vertreter der dekadenten, sensationslüsternen Moderne umgewandelt . . . .
Strauß beherrscht mit seltener Meisterschaft das Kolorit und die Instrumentation; sein Können ist ein imponierendes, doch geben seine Tendenzen zu ernstlichen ästhetischen Bedenken Anlaß. Er wird heute, wenn auch nicht ohne Widerspruch, als ein neuer Großmeister gefeiert; oft aber erregt er Anstoß durch ein Uebermaß von Selbstverherrlichung (siehe Heldenleben, Feuersnot, Sinfonia domestica). 1894 vermählte sich S. mit der Sängerin *Pauline de Ahna,* welche die Freihild in „Guntram" kreiert hatte.	Als Höhepunkte von Strauß' Schaffen erscheinen heute seine ersten symphonischen Dichtungen (Tod und Verklärung, Don Juan, Till Eulenspiegel), in denen seine Meisterschaft in der Instrumentation am glänzendsten zur Geltung kommt. Seine letzten Werke haben ihn mehr und mehr seinen Freunden entfremdet. Nur allzu deutlich tritt sein, der ernsten Kunst feindliches Streben nach Sensation um jeden Preis unverhüllt hervor. Mehr und mehr erscheint sein Ruhm als ein Koloß mit tönernen Füßen. 1894 vermählte sich S. mit der Sängerin *Pauline de Ahna,* welche die Freihild in „Guntram" kreiert hatte.

Man traut seinen Augen kaum, wenn man diese Zusammenstellung vergleicht. Wie, ein *Hugo Riemann* sollte sich in Strauß so geirrt haben, daß er sich in einem Zeitraum von nur ein paar Jahren in dieser Weise desavouieren müßte? Er, der 1905 noch von dem „hochbegabten Komponisten" spricht, dessen Können „ein imponierendes" ist, der „farbenprächtige Lieder" geschrieben, der „mit seltener Meisterschaft das Kolorit und die Instrumentation beherrscht", weiß heute nichts anderes Gutes mehr zu sagen über die die ganze Welt am stärksten interessierende musikalische Persönlichkeit, als was man so ziemlich jedem gewiegteren Tonsetzer läßt: daß er nämlich „instrumentieren" kann? Und dieser Strauß hätte ein der ernsten Kunst feindliches Streben? Hätte sich wirklich in dem Maße „umgewandelt", daß nunmehr eine radikale Ablehnung geboten sei und selbst die Anerkennung der ihm bis vor kurzem zugestandenen Qualitäten jetzt etwa als Verbrechen gegen die Kunst erscheinen müßte? Wenn solche überraschende Aburteilungen eines Komponisten, dessen Entwicklung die Welt seit 2 Dezennien mit steigendem Interesse folgt, sich in einem Musiklexikon finden, das ein berühmter Gelehrter herausgibt und mit seinem Namen deckt, so sagen wir: „Hier ist etwas nicht in Ordnung." Und nicht ohne schmerzliches Gefühl müssen wir dem Manne, dem auch wir zu seinem 60. Geburtstag herzlich gratuliert hatten, bekennen, daß wir anfangen, an der Objektivität und strengen Sachlichkeit seines Urteils zu zweifeln, welche Eigenschaften einem *Lexikographen* vor allem eigen sein sollten![1]

Und der Satz, daß die letzten Werke Straußens ihn „seinen Freunden" mehr und mehr entfremdet hätten, ist direkt unrichtig. Wer sind diese Freunde? Wo sitzen sie, in welchen Lagern? Würde man es auf eine Probe ankommen lassen, ob „seine Freunde" sich von Strauß mehr und mehr abgewandt haben? Wäre es nicht „möglich" — sagen wir einem Hugo Riemann gegenüber bescheiden —, daß Strauß nicht bloß noch sehr viele Freunde hat, sondern daß er sogar neue hinzugewann, daß die alten ihn als Dramatiker noch mehr bewundern, daß die Erfolge im Auslande, in Spanien, Italien, Frankreich, in England, selbst bei den prüden New Yorkern denn doch nicht bloß auf „Sensation", sondern auf Eigenschaften beruhen könnten, von denen unsere Gelehrten hinter dem grünen Tische sich oft nichts träumen lassen? Wie gesagt, es könnte das alles sein. Das aber angenommen, muß eine derartige Kritik in einem *Lexikon*, herausgegeben von einem Manne, der in der Musikwelt große Hochachtung genießt, doppelt befremdlich wirken. *Bernhard Shaw* z. B. läßt seinem Enthusiasmus über die „Elektra" in folgender Weise die Zügel schießen: „Ich habe oft, wenn man mich fragte, was gegen die Narren und Geldwechsler zu sagen ist, die uns in einen Krieg mit Deutschland hineinzutreiben suchen, geantwortet, das lasse sich alles in das einzige Wort: *Beethoven* zusammenfassen. Heute würde ich mit gleicher Zuversicht ‚*Strauß*' sagen. Krieg gegen Strauß und das heroische Kämpfen und Streben, das er vertritt, zu führen, wäre Verrat an der Menschheit."

Freilich ist Shaw kein Musiker, weder Theoretiker noch Historiker. Aber ein hervorragender Kopf ist er. Ueberhaupt sollte man endlich mal den Irrtum aufgeben, daß die Musik ein Reservatrecht für eine kleine Gruppe von Fachleuten sei, für „die Freunde" von Strauß oder von Riemann etwa: die Musik ist vielmehr Gemeingut der ganzen Menschheit! An sie wendet sich der Komponist, zu ihren Vertretern der verschiedenen Bildungsstufen spricht er in der Symphonie, in der Kammermusik, im populären Konzert, im Lied, um schließlich alle im *Theater* zu vereinigen. Hier haben wir das Publikum des 1. Ranges, des Parterres, aber auch das der Galerie! Das echte Drama wendet sich an den Menschen. Im Drama findet er sein schärfstes Spiegelbild wieder: im Heiteren wie in der Trauer; in der höchsten Entsagungsfähigkeit wie in den Verirrungen der entfesselten Begierden; im Erhaben-Schönen, wie im Furchtbar-Grausigen. Hier schwinden die Unterschiede, die sozialen wie die der Bildung, wir fühlen im „Theater", wie die Schranken des Gesellschaftlichen fallen, wir spüren den erregten Atem, die glühenden Augen, die pochenden Herzen unter der seidenen Bluse wie unter dem Arbeitskittel, die unnennbare Gewalt des Einswerdens von Tausenden, wenn der echte Dramatiker spricht, trägt uns empor: ein wunderbar erhabenes Gefühl. Darum ist es auch falsch, z. B. die Kammermusik als „höchste Kunst" zu bezeichnen, sie ist die feinste Kunstblüte, aber die höchste Kunst ist das Drama. Wir haben ja auch gegenüber einer ganzen Reihe vortrefflicher Kammermusikwerke und Symphonien in der Tat nur ein paar wenige musikalische Dramen von Bedeutung, die in Deutschland die Namen Mozart, Wagner und — Strauß tragen. Es ist an der Zeit, mal dagegen energisch zu protestieren, daß „*Musikgelehrsamkeit*" sich auch hierüber als Vertreter der suprema lex aufspiele; das musikalische Drama geht durchaus nicht in erster Linie oder gar ausschließlich den „Musiker" an, und es gibt eine stattliche Zahl von Musikgelehrten, Theoretikern, Konservatoriumslehrern, von Leuten, die Lehrbücher aller Art schreiben oder was sonst für ausgezeichnete Verdienste haben und doch versagen, wo es sich speziell um die dramatische Seite der Musik handelt; die sozusagen an dieser Musik vorbeihören, indem sie ganz etwas anderes suchen, als zu finden ist. Ein Beweis dafür ist, daß die wirklich heftigen Kämpfe, die höchste Begeisterung und der tiefste Haß stets da sich äußern, wo es sich um das musikalische Drama handelt: Gluck und die Piccinisten, Wagner (!) — Strauß, seitdem er die „Salome" geschrieben. Das „Rein-Musikalische" hat nie so heftige Zusammenstöße veranlaßt. Das Urteil des Musikers ist eben hier durchaus nicht immer kompetent, ja die Geschichte lehrt weiter, daß gerade die Musiker am schwersten geirrt haben, wofür ich die Erklärung im Vorstehenden angedeutet zu haben glaube. Das „Publikum" aber möge sich in seinem sicheren Gefühl für das Bedeutende nicht etwa durch „musikalische" Bedenken irre machen lassen. Erstens darf es darauf vertrauen, daß ein Strauß denn doch ein anderer Musiker und Könner ist, als eine gewisse Schulweisheit sich träumen läßt, und zweitens möge es sich gegenüber den wichtigen Mienen der „Kenner" klar machen, daß ein Werk etwa von den Dimensionen der „Salome" nur dann wirken kann, wenn es auch technisch gut gemacht ist, wenn es ein Kunstwerk ist. Stümperei oder Willkürlichkeit würden hier bald versagen. Nach welchen Regeln diese Wirkung erzielt wird, darüber mögen sich dann die Gelehrten streiten.

Doch selbst wenn Hugo Riemann den „Laienstandpunkt" eines Shaw nichts gelten lassen wollte, so erinnern wir an eine Zusammenstellung der Kritiken, die der Daily-Telegraph über die Aufführung der „Elektra" in New York brachte, worin gesagt wurde: „Die Ansichten unserer ersten Kritiker gehen weit auseinander. Eine Autorität schreibt: Die Musik erwies sich erträglicher als angenommen wurde. Vieles ist von hoher Schönheit, aber nicht alles passend.

[1] *Anm.* Es sei hierbei auf ein anderes Lexikon hingewiesen, das den gleichen Fehler begeht, auf *Meyers Konversations-Lexikon*. Mit Recht schrieb dazu *Rudolf Louis* in der „N. M.-Ztg." aus Anlaß von Bruckners 10. Todestage: „Was skandalöser — ich muß an mich halten, um nicht zu sagen: infamer Weise noch in der neuesten Auflage von Meyers Konversations-Lexikon zu lesen ist, daß es nicht gelungen sei, die Brucknerschen Symphonien auf dem Konzertprogramm fest einzubürgern, da ihr prunkhaftes, oft aufdringliches, auch innere Logik vielfach vermissen lassendes Wesen den Wunsch nach öfterem Hören nicht zu erwecken vermöge" . . . . Von *Strauß* ist in diesem Lexikon zu lesen: „Auch schrieb er Opern, die aber ebenso wie seine symphonischen Dichtungen bei meisterhafter Instrumentierung und Ueberbietung alles Dagewesenen durch harmonische Wagnisse und Häufung von Schwierigkeiten aller Art, Mangel an melodischer Erfindungskraft zeigen." — Diese Art von Kritik ist in einem Lexikon, das sich an die Allgemeinheit wendet, welche natürlich die „Strömungen" nicht kennt, doppelt zu verurteilen. Und außerdem hat es der „Große Meyer" ja auch gar nicht nötig, sich aus Gefälligkeit gegen eine kritische Richtung zu blamieren.

Es wäre aber töricht, irgend ein endgültiges Urteil über ein so hochstrebendes, so herausforderndes und ungewöhnliches Werk fällen zu wollen. Alle Kritiker zollten der enormen Kraft und Kunstgewandtheit, die Strauß enthüllt, ihren Tribut." — Das taten die „Engländer"! Alle Londoner Korrespondenten berichteten einstimmig, daß die „Elektra" auf die Hörer tief und erschütternd wirkte. Am Schluß der Vorstellung war der Enthusiasmus intensiv! In einer Depesche des „Morning Leader" heißt es: „Die Tagesblätter widmen ganze Seiten dem Ereignis, das eines mit einer gigantischen Ueberschrift den ‚Schrei einer verlorenen Seele' nennt."

Wenn Hugo Riemann solche Bekenntnisse liest, dann wird er zugeben müssen, daß der Satz: Straußens letzte Werke haben ihn mehr und mehr seinen Freunden entfremdet, doch nicht ganz den Tatsachen entspricht. Oder wie ist das zu verstehen: sind all diese Enthusiasten nun die „Freunde" von Strauß oder die Feinde? Unsre Logik wird hier stutzig. Oder gelten etwa solche Emanationen bei „den Freunden", bei Hugo Riemann nichts? Auf eine Stufe mit Schriftstellern von der Art des Herrn Dr. *Georg Göhler*, der seinen reichlichen Banalitäten dadurch eine scheinbar beweiskräftige Basis zu geben versucht, daß er den Andersdenkenden als nicht „ernst" zu nehmen verdächtigt, vom „sogen. gebildeten Publikum", von „untergeordneten Fachblättern" spricht, auf solche Stufe kann sich natürlich ein Riemann nicht stellen.[1] Doch seine Behauptung verliert dann die Stütze, sobald er Andersdenkenden ein Recht des Urteils versagt. Ein schwieriger Fall, fürwahr. Was aber sagt das Lexikon über Georg Göhler? O, der hat sein Glück bei Riemann gemacht: „1907 folgte G. dem ehrenvollen Rufe als Hofkapellmeister nach Karlsruhe." Ehrenvoll? Gewiß. Doch warum diese Erwähnung hier, wo eine solche in keinem anderen Falle (durch Stichproben) besonders hervorgehoben wird? Bei keinem fand ich sie, bei *Mahler* heißt es z. B.: „Folgte 1897 dem Rufe nach Wien". Ist dieser Ruf oder der Mottls nach München weniger „ehrenvoll" als der Dr. Göhlers nach Karlsruhe? Oder glaubt das Lexikon besondere Veranlassung haben zu müssen, dies auffallende Epitheton bei Herrn Dr. Göhler extra zu erwähnen? Wie wird nun die nächste Auflage über die kurze Dauer und die nicht gerade glänzenden Erfolge Göhlers als Opernkapellmeister berichten? Wird sie den Ruf nach Leipzig (der Fall *Hagel*!) auch als ehrenvoll bezeichnen? Und bereits ist's auch hier wieder zu Ende; denn Dr. Göhler „gedenkt" ja Leipzig zu verlassen. Des Rätsels Lösung findet sich in folgendem Satze des Lexikons: „Auch als Schriftsteller hat sich G. schnell eine Position geschaffen, besonders durch zahlreiche schneidige (!) Aufsätze im ‚Kunstwart', der ‚Zukunft' (gegen *Richard Strauß*)!" Nun wird die Geschichte aber denn doch etwas plump! Weiß Riemann nicht, daß sich Göhler mit seinen einseitigen, wütenden Angriffen z. B. gegen die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und die uneigennützig im Ehrenamt wirkenden Führer dieser großen, alle namhaften schaffenden Tonkünstler umfassenden Vereinigung eine offenkundige gründliche Blamage zugezogen hat, daß seine Prophezeiungen gerade ins Gegenteil umgeschlagen sind? Daß er auch hier Fiasko gemacht? Daß seine Aufsätze gegen Strauß Ungeheuerlichkeiten enthielten? Dr. Göhler gefällt sich offenbar in der Rolle eines Führers im Streite. Die Berechtigung hierzu muß ihm aber abgesprochen werden. Mancher von denen, die gegen Strauß sind, würde für den „ehrenvollen Ruf", unter Göhlers Zeichen zu fechten, höflich danken. Zum Führer wird die Welt stets nur einen Charakter wählen, der bei aller Gegnerschaft doch das Gefühl der Ehrfurcht oder wenigstens der Distanz vor dem Größeren, Bedeutenderen durchschimmern läßt. Dies erwärmende Gefühl, das im Grunde der *Liebe* entspringt! Einen in sich gefestigten Charakter, der vornehm, groß, edel auch in seinem Zorn bleibt, nicht aber den Nörgler, den Schulmeister, den verbissenen Gegner. Vor allem aber auch nicht den Chantecler unter den deutschen Musikkritikern, der da meint, wenn er kräht, gehe die Sonne auf! — —

* * *

Mit großem Interesse blättern wir nach diesen Proben weiter in unserm modernen deutschen Musiklexikon. Wißbegierig schlagen wir den Komponisten auf, der neben Strauß nun tatsächlich doch am meisten von sich reden macht und, soviel wir wissen, auch recht viel ernst zu nehmende Musiker zu „seinen Freunden" hat: *Max Reger*. „Reger, Max, geb. 19. März 1873 zu Brand (Bezirksamt Kemnath in Bayern), Sohn eines Lehrers, der 1874 nach Weiden versetzt wurde, erhielt seine erste musikalische Bildung durch seinen Vater und den Organisten Lindner in Weiden durchaus nach den Lehrbüchern und Ausgaben H. Riemanns und studierte dann noch 5 Jahre unter Riemanns persönlicher Anleitung in Sondershausen" usw. Ein Stein fällt einem vom Herzen. Wenigstens der von den Modernen wird Gnade finden. Denn allein in diesem „durchaus nach Riemann" liegt doch eine gewollte Betonung dieser Lehrmethode, und wenn dann einer noch 5 Jahre unter Riemann selber studiert, dann muß am Ende was Gescheites werden. Aber es war alles vergebens, Hopfen und Malz am „Schüler" verloren; aus dem Lexikon ersehen wir weiter: „Reger zeigt bereits in seinen (nicht veröffentlichten) ersten Kompositionen Neigung zu äußerster Komplikation der Faktur und zur Ueberladung des technischen Apparates, so daß seine Entwicklung notwendigerweise eine z. B. der Wagners gegensätzliche hätte werden müssen, eine durch strenge Zügelung seiner Phantasie fortschreitende Abklärung." — Hier stock ich schon, man versteht den Satz einfach nicht, versteht das „so daß" nicht. Wie muß ein Komponist, der Neigung zu äußerster Komplikation hat, notwendigerweise eine z. B. (!) der Wagners gegensätzliche Entwicklung durchmachen? Und gar ein Künstler und strenge (!) Zügelung (!) der Phantasie? Ich kann mir vorstellen, daß ein Aesthetiker vom Künstler verlangt, daß er seine Phantasie in die rechten Bahnen lenke, daß er ihre Gebilde im Feuer der künstlerischen Form läutere und kläre; aber zügeln, strenge zügeln!? Wir Armen im Geiste werden traurig; da fällt der Blick auf *Goethes* Gedicht an seine Göttin! an die Phantasie:

[1] *Anm.* Sehr hübsch ironisiert *P. N. Coßmann* diese Art in seiner Broschüre über Pfitzner mit folgenden Worten: „Daß ich Hans Pfitzner für den Nachfolger Wagners halte, wird niemand wundernehmen, der weiß, daß wir befreundet sind. Die Freunde des Münchner Komponisten Anton Beer halten diesen, die Freunde Goldschmidts Adalbert v. Goldschmidt, die Freunde Siegfried Wagners halten Siegfried Wagner, die Freunde August Bungerts diesen für den größten Komponisten unserer Zeit; und sie alle halten die Freunde der anderen Komponisten *für dumme Kerle* — eine Vorstellungsweise, von der ich bekennen muß, auch meinerseits nicht ganz frei zu sein. *Beweisen* läßt sich hier nichts. . . ." Das ist wenigstens Humor. Daß Göhlers neuester „Konfusionsartikel" — „eingeschworene Trabanten" (recte „die dummen Kerle") figurieren darin als Gegenstück zu den bekannten „maßgebenden, führenden Kritikern" — in Herrn *Emil Gutmanns* Konzert-Taschenbuch erschienen ist, ist das köstlichste an diesen Dingen. Derselbe Herr Emil Gutmann, der über die Strauß-Woche in München in ungezählten Waschzetteln die Teilnahme des „in- und ausländischen" Publikums hinausposaunt, der Extrazüge fahren läßt und die Zahl der Besucher nach Land, Art und Abstammung in Prozenten verkündet! Und in seinem Taschenbuch steht zu lesen, daß es mit der modernen Musik nun überhaupt vorbei sei. Einfach als vollendete Tatsache wird da hingestellt, daß sich kein Mensch mehr für die Sache interessiere: nach dem Vorbilde der Musiker (aller?) „waren die Laien natürlich sofort dabei, die drückende Mode abgetan sein zu lassen". Also existiert z. B. Richard Strauß sozusagen nur mehr in der Idee? Wie etwa ein Stern, der längst untergegangen, dessen Licht aber durch die Millionen Meilen noch zu uns dringt, so daß die „sogen. gebildeten" Erdenbewohner in ihrer Unkenntnis glauben, er stehe noch selber am Himmel? Das kommt einem alles so vor, wie die ergötzliche Geschichte von den Gelehrten, den „Fachleuten", die seinerzeit theoretisch haarklein bewiesen, die Eisenbahn könne unmöglich fahren, während „die Masse" bereits sich lustig des neuen Vehikels mit Erfolg bediente.

„Und daß die alte
Schwiegermutter Weisheit
Das zarte Seelchen
Ja nicht beleidige!"

Und jauchzend grüßen wir sie, wir Lebensfrohen stürzen der „Tochter" an die Brust, singen mit dem Dichter:

Oder sie mag
Mit fliegendem Haar
Und düsterm Blicke
Im Winde sausen
Um Felsenwände,
Und tausendfarbig
Wie Morgen und Abend,
Immer wechselnd,
Wie Mondesblicke
Den Sterblichen scheinen . . .

Da taucht vor unsern Augen kein Bild eines streng gezügelten Rosses auf. Herbei, herbei ihr „Reiter zur Linken" allesamt, mit „den schlotternden Gebeinen", auf deren Körper „ein hohler Totenschädel grinst" (Riemann.) Das apokalyptische Heer braust heran und als Feldzeichen flattert lustig voran der Schleier der Prinzessin Salome! Tod, Verwüstung, Pestilenz! Doch man will uns auch in der Kunst die Phantasie zügeln! Was kümmert uns da die Not der Freunde und Zunftgenossen! ?[1] —

Zurück zur Wirklichkeit. Prof. Hugo Riemann schreibt weiter von Reger: „Statt dessen hat er sich durch Strömungen, denen gegenüber die zeitgenössische Kritik alle Haltung verloren hat, in gegenteiliger Richtung (?) beeinflussen (?) lassen und häuft bewußt die letzten (?) harmonischen Wagnisse und modulatorischen Willkürlichkeiten in einer Weise, welche dem Hörer das Miterleben zur Unmöglichkeit macht." — Hugo Riemann liebt offenbar die Verallgemeinerung. Denn was hier gesagt ist, widerspricht ebenfalls wieder den Tatsachen. Es mag gewiß viel Leute geben, die Reger nicht in allem folgen können (ein Teil davon wird trotzdem heucheln). Das wissen wir alles. Aber sozusagen im „Namen der Menschheit" zu sprechen, dazu hat selbst ein Riemann kaum das Recht, und was die *Kritik* betrifft, die „allen Halt verloren" haben soll, so müssen wir bei aller Hochachtung vor Hugo Riemann und ohne uns heute mit ihm auf die schwierige Psychologie gerade des musikalischen Urteilers einzulassen, gegen diese Aburteilung im Namen der Vielen, die auf unserer Seite stehen, energisch protestieren! (Die gegen Reger mögen es selber besorgen.) Der Träger eines so weit tönenden Namens hat auch große Verantwortungen. Noblesse oblige! —

Was sagte denn übrigens Professor Riemann noch vor 5 Jahren über Reger? „Reger ist ein Komponist von starker eigenartiger Begabung, beherrscht mit Leichtigkeit die Künste des Kontrapunktes und steht bezüglich der Formgebung und der harmonischen Mittel durchaus auf modernem Boden. Seine Erfolge verdankt R. den an Bach, Beethoven und Brahms anknüpfenden Werken, in denen seine eigene Natur am ungezwungensten zur Aussprache kommt. Seine Erfindungskraft ist so reich, daß nur bewußte Beschränkung im Gebrauche der Kunstmittel, nicht aber absichtliche Ueberbietung seiner Vorgänger ihm als leitendes Schaffensprinzip zu wünschen ist, um aus ihm den Meister zu machen, der die Reihe der Großen fortsetzt." Daß in diesen Worten die größte Würdigung der Regerschen Begabung liegt, wird man zugeben. Eine stichhaltige Erklärung für solche Abschwächung des Urteils, wie sie im neuen Lexikon steht, gäbe es — wenn sie in so kurzer Zeit überhaupt zu erklären ist — nur dann, wenn sich Reger in den nach 1905 geschriebenen Werken tatsächlich bis zur Unmöglichkeit kompliziert hätte. Man denke: Der Meister, der die Reihe der Großen fortsetzte, wenn er sich nur beschränke, wirkt jetzt nach Riemann mit einem Male „geradezu abstoßend" durch absichtliches Verneinen der schlichten Natürlichkeit! Nun sind aber seither Werke wie die Serenade (op. 95), die Hiller-Variationen (!), die Beethoven-Variation (op. 86), das Trio (op. 102) erschienen. Und nun stellen wir die Frage an die musikalische Welt: ist Reger hier komplizierter geworden, als in seiner früheren Schaffensperiode? Oder können wir nicht vielmehr mit voller Berechtigung behaupten, daß gerade die „Klärungszeit" Regers um diese Wende einsetzt? Wir unserseits bejahen die Frage unbedenklich.

Im übrigen kommt Reger, im Vergleich zu Strauß, auf dessen Haupt sich die Schale des olympischen Zorns voll ergossen, noch verhältnismäßig gut weg. Auch die andern Komponisten unserer Zeit werden nicht als verdammenswert bezeichnet. Allerdings auch im Charakter nur ganz flüchtig oder gar nicht angedeutet. Zwar *Max Schillings* ist seit 1905 in der Wertschätzung sehr gestiegen. Im Jahre 1905 hieß es: „Schillings gehört zu den begabteren (!) Bühnenkomponisten der Wagnerschen Schule." Das war alles, und wahrhaftig nicht gerade bedeutungsvoll. Heute lesen wir: „Als Komponist ist Schillings eine durch starke persönliche Eigenart in die vorderste Reihe tretende Erscheinung." Nun hat Schillings seitdem allerdings den „Moloch" geschrieben, und wir wollen dem Lexikon aus dieser Schwenkung gewiß keinen Vorwurf machen, nur an einem Beispiel positiver Kritik dartun, wie schwankend die Urteile über zeitgenössische Musiker sind. Ein Lexikon darf eben nicht den Standpunkt der Tageskritik einnehmen! Sehr kurz bedacht ist *Hans Pfitzner:* „einer der angesehensten Komponisten des Wagner-Nachwuchses."[1] *Mahler* „weckte auch mit seinen Kompositionen Interesse; doch entbehren dieselben stärkerer Eigenart und sind nur (?) Erzeugnisse eines routinierten Eklektizismus." *Fr. Klose* „machte sich als Komponist einen Namen durch" (folgen die Werke), ebenso *Frederick Delius* usw. usw. So haben wir das Lexikon durchblättert und gesehen, daß keinem Musiker wenigstens die gute ehrliche Absicht seines Schaffens, das reine Verhältnis zur *Kunst* abgesprochen wurde, nur dem Einen — Richard Strauß. Als modernen Aestheten und Kritiker lehnen wir Hugo Riemann ab! —

* * *

Betrachten wir nunmehr den *historischen* Teil des Lexikons, sowie seine *Einteilung*, seine räumlichen Verhältnisse. Daß der Historiker Riemann uns hier eine Fülle anregenden Stoffes bietet, wertvolles Material, sei mit Freuden anerkannt und gepriesen. Hier werden wir sein Lexikon mit viel Nutzen zur Hand nehmen, zumal ja auch die Redaktion noch sorgfältiger geworden zu sein scheint und Fehler, wie sie früher im Artikel über Mozart (c moll-Messe) standen, ausgemerzt sind. Aufsätze, wie z. B. der über Stamitz, für dessen gesteigerte Würdigung ja Riemann ein großes Verdienst zufällt (auch die „Neue Musik-Zeitung" hat einen Artikel R.s veröffentlicht, dem ein zweiter demnächst folgen wird), gereichen dem Buche zur Zierde. (Interessant liest sich übrigens ein Satz daraus: „Seine Stil-Neuerung fand zwar heftigen Widerspruch, besonders seitens der norddeutschen Musikkritik . . .") Hier auf rein historischem Gebiete wird man Riemann ohne weiteres als Kapazität anerkennen. Leider wird die Sache sofort wieder problematisch, wenn der Stil sich unserer Zeit nähert, z. B. im Kapitel *Oper*. Dort wird eine in ihrer Knappheit vorzüglich orientierende Abhandlung durch den Schluß stark

[1] *Anm.* Auch bei *Berlioz* findet sich im Riemann ein Analogon: „Das Konservatorium verließ B. bald wieder, weil ihm das trockene Regelwesen der soliden Lehre nicht zusagte, und ließ nun seiner Phantasie völlig die Zügel schießen."

[1] *Anm.:* Nach *Coßmann* hat Riemann seinerzeit an Pfitzner über den „Armen Heinrich" geschrieben: „Ihre Freiheit und Kühnheit der Harmonie ist erstaunlich, aber erweckt keine Spur von Mißbehagen, da sie von einem starken Gefühl strenger Logik getragen wird, so daß ich die Ueberzeugung hege, daß Sie einer der berufensten Nachfolger Wagners sind." — „Angesehen" und „berufen", ein feiner Unterschied!

beeinträchtigt: „Die nachwagnerische Oper ringt entweder mit unzulänglichem Können um die Nachfolge Wagners oder sucht unter Verzicht auf den hohen Kothurn und die Lösung der Welträtsel mit kleineren Formen neuen Boden zu gewinnen, arbeitet aber dabei mit weiterer Steigerung des technischen Apparats (Instrumentierung, Harmonik) und verfällt teils in outrierte Sensations- und Effekthascherei, teils in kraftlose Rührseligkeit, so daß ihr Gesamtbild das einer höchst unerquicklichen Stilmengerei und Zerfahrenheit ist." (Vergleiche dazu Steinitzer, einen Anhänger Riemanns, und seine „Kunst der Kritik" in den vorigen Heften der „Neuen Musik-Zeitung".) Weiter: „Wenn man die Entwicklung der Symphonie als mit Beethoven abgeschlossen ansehen darf, so wird man wohl mit gleichem Recht einstweilen Wagner als den Schlußstein der Oper betrachten dürfen." — Das vorsichtigere „einstweilen" bedeutet hier nun immerhin schon einen gewissen Fortschritt. Ferner möchten wir unserer Freude darüber Ausdruck geben, daß die Jüngeren „mit weiterer Steigerung des technischen Apparates arbeiten". Im übrigen: was muß die Oper in den letzten 5 Jahren für Wandlungen durchgemacht haben! In der vorigen Auflage des Riemann findet sich der ganze Passus überhaupt nicht. Und die Entwicklung der Symphonie sei mit Beethoven abgeschlossen? Fürchtet denn Riemann nicht den Zorn des Peliden, des auf hohem Kothurn der Unfehlbarkeit daherschreitenden *Max Kalbeck* in Wien, dem doch zum mindesten in bezug auf *Brahms* die Lösung der Welträtsel gelungen ist? Schnell schlagen wir unsern Riemann nach: *Brahms!* Er wird unter die „Unsterblichen" rangiert und Riemann sagt: „Die Brahmssche Rhythmik kann mit Fug und Recht als direkte *Fortsetzung* der *Beethovenschen* angesehen werden." Doch das bezieht sich vielleicht beides nicht auf den Symphoniker Brahms? Nachdenkend erinnern wir uns des Komponisten *Anton Bruckner*. Dort steht nun bei Riemann schwarz auf weiß: „Wir verdanken beiden (Brahms und Bruckner) insbesondere *zwei neue Typen* der Orchesterkomposition, ganz speziell der *Symphonie*." Zwei neue Typen und die Entwicklung abgeschlossen? Wie reimt sich das wieder zusammen? In unserer Verlegenheit suchen wir schließlich unter „Symphonie" Aufschluß. Dort lehrt das Lexikon: „Die Symphoniker seit Beethoven haben die *Form* nicht mehr weiter zu entwickeln vermocht. Nichtsdestoweniger würde es ein arger Fehlschuß sein, wollte man sie als ausgelebt ansehen." Man halte die drei Auskünfte aneinander und einige Bedenken werden sich doch erheben, auch in bezug auf die *Entwicklung* der Symphonie erheben. Zum mindesten ist nicht klar ausgedrückt, was Riemann unter Entwicklung versteht. Bruckner hat die symphonische *Form* entschieden über Beethoven hinaus erweitert, nach Vieler Meinung auch entwickelt. Das läßt sich nachweisen und ist nachgewiesen. Wir deuten auf diese Unterschiede, die doch hätten berührt werden müssen, nicht zuletzt auch deshalb hin, weil Riemann in seiner Vorrede sagt, daß das Lexikon auch dem strebsamen *Kunstjünger* Anregungen geben soll. Wie findet sich aber ein solcher Novize bei derlei Unklarheiten in einem der wichtigsten Abschnitte zurecht? Gegen das Urteil über *Liszts* Kompositionen als „raffinierte Reflexionen" wird sich wohl auch berechtigter Widerspruch erheben. — *Bruckner!* Wie ist dieser Tondichter bei Riemann behandelt? Die „berühmte" Kritik des Brucknerschen Schaffens, das aus dem von Brahms beleuchtet wird, ist unverändert aus der vorigen Auflage in die neue herübergenommen. Wie dürftig ist das ganze Kapitel! Hat das Lexikon in den fünf Jahren hier wirklich nichts zuzulernen vermocht? Bei *Hugo Wolf* z. B., der sich 1905 noch mit etwa 40 Zeilen und dem „hochbegabten Komponisten" begnügen mußte (er starb bekanntlich 1903), finden wir im neuen Lexikon einen in seiner Knappheit vortrefflichen Hinweis auf seine Schaffenseigenart. Auch die biographische Skizze, die 1905 gar nichts brachte, hat (mit 2 Spalten) den entsprechenden Umfang. Ist demgegenüber Bruckner so arm, die Eigentümlichkeit seines Schaffens so uninteressant, hebt er sich darin so wenig von den andern ab? Riemann schreibt im Vorwort: „Nach Möglichkeit ist die relative *Ausdehnung* der Artikel in Einklang gebracht worden mit der *Bedeutung ihres Inhalts*." Flugs schlagen wir nach, in nächster Nähe finden wir eine gemeinsame Basis. *Bruch* und *Bruckner* fangen beide mit den gleichen vier Buchstaben an, sie stehen einander gegenüber im Lexikon. Bruckner hat zwei Spalten, Bruch zweieinhalb! Der ausgesprochene Epigone gegenüber einem Meister, der so aus der Tiefe schöpfte! Denn das ist Bruckner, mag man sonst zu ihm stehen wie man wolle. Solche Aussetzungen mögen nun manche für kleinliche Nörgeleien halten; sie sind es durchaus nicht, sondern die Art und Weise der räumlichen Anordnung hat hier entschieden symptomatische Bedeutung. Einmal stellt Riemann den angeführten Satz selber an die Spitze der ersten Vorrede, und dann finden wir außer Bruch noch genug Beispiele der Art. Komponisten wie *Friedrich Kiel, Theodor Kirchner* (gewiß „gute Meister") werden eingehender gewürdigt, als Hans Pfitzner. Man könnte dagegen einwenden, daß gerade solche „guten" älteren Komponisten der Vergessenheit mehr entrissen werden sollten. Das wäre aber kaum der Standpunkt eines Musiklexikons. Oder es käme einer und sagte: gerade die Unmöglichkeit, einen zeitgenössischen, noch in der Entwicklung stehenden Komponisten gerecht zu würdigen, läßt für den Lexikographen eine bestimmte Stellungnahme nicht ratsam erscheinen. Gut! Dann aber ist ein ausgesprochen verneinender Standpunkt erst recht zu vermeiden. — Daß das Kapitel *Ausländer* als verhältnismäßig sehr gut behandelt bezeichnet werden kann, liegt wohl an den namhaften Mitarbeitern. Allerdings gönnt sich Herr *Vincent d'Indy* zwei ganze Spalten, während der in Deutschland doch doppelt interessierende Debussy sich mit drei Dutzend Zeilen begnügen muß. Den trefflich redigierten Teil über die interessanten Jung-Russen verdanken wir wohl Herrn *Oskar v. Riesemann*. Finden wir unter den Mitarbeitern des Lexikons für das Ausland überhaupt prominente Persönlichkeiten, so sind unter den deutschen neben den Trägern erster Namen auch solche im Vorwort dankend erwähnt, die zwar als tüchtige Köpfe bekannt sind oder solche zu werden versprechen, die aber doch wohl nicht insgesamt über die geistige Höhe oder die Reife des Urteils verfügen, die zur Mitarbeit an einem Musiklexikon wie das von Riemann unbedingt nötig wäre.

* * *

Aus diesem Satze nun ist unsere Stellung zu erklären: weil Riemanns Lexikon einen Weltruf hat, weil auch von fremden Völkern über deutsche Kunst darin Rat gesucht wird, sind wir berechtigt, höhere Anforderungen als an ähnliche Werke der Gattung zu stellen. — Es kann noch die Frage diskutiert werden, ob ein Lexikon nicht auch das Recht habe, Stellung im Kampfe der Meinungen zu nehmen. Bis zu einem gewissen Grade wird das zuzugeben sein; denn selbst der größte Musikgelehrte, der „objektivste" Kritiker hat ein Herz. Von persönlichem Gefallen oder Mißfallen wird auch er sich nie ganz frei machen können. Und die „Coßmannschen Freunde" werden ebenfalls eine Rolle spielen. Eine gewisse Tendenz muß also auch in einem Lexikon, das über die rein tatsächliche Materialsichtung hinausgeht, sich bemerkbar machen. Das sei ohne weiteres zugegeben. Doch ein gewaltiger Unterschied liegt zwischen dieser und einer Form der Ablehnung, wie sie z. B. Strauß hier zuteil wird. Ein Koloß auf „tönernen" Füßen? O nein, wer diese Entwicklung hinter sich hat, wer soviel vom guten Alten sich zu eigen gemacht und von da aus sich seine Gesetze selber formt, der steht wahrhaftig nicht auf tönernen Füßen, sondern so fest wie kaum einer noch. Glaubt Hugo Riemann nicht, daß er mehr Nutzen gestiftet hätte, wenn in seinem Lexikon auf diese hochinteressante Entwicklung Straußens etwas eingehender und positiver hin-

gewiesen worden wäre, als es hier geschieht: vom klassischen Komponisten zu einem extremen musikalischen Vertreter der dekadenten sensationslüsternen Moderne? Wie interessant wäre z. B. ein Vergleich zwischen dem Dramatiker Wagner und Strauß! Richard Wagner ist der geborene Dramatiker (die paar bedeutungslosen Jugendversuche kommen nicht in Betracht). Er schreitet an der dramatischen Leiter Stufe um Stufe aufwärts. Nichts kümmert ihn sonst, von Werk zu Werk wächst er sozusagen am Drama selber. Ganz anders Strauß. Er beginnt „klassisch“, mit Quartetten, Bläserensembles, Violinsonaten, Klavierstücken, einer Symphonie etc. Es folgt die schildernde symphonische Phantasie „Aus Italien“. Dann jedoch setzt mit dem „Don Juan“ das dramatische Element ein, aber noch ohne das „erlösende“ Wort, die menschliche Stimme. „Eulenspiegel“, „Don Quixote“ folgen. Mit unerhörter Steigerung der Mittel sucht der unbewußte Dramatiker den Ausdruck durch die Musik allein zu erreichen. Er bildet seinen Stil vom Symphonischen aus. „Guntram“ unterbricht die Reihe, aber Strauß fühlt sich noch nicht im vollen Besitze seiner Kräfte, um sein Drama musikalisch gestalten zu können. Auch nach der „Feuersnot“ kehrt er noch einmal zur symphonischen Dichtung zurück, die gleichsam Skizzen für das Kommende sind. Da findet er in der Salome seinen Stoff. Und er tritt als Meister mit dem fertigen musikalischen Rüstzeug, einem kolossalen neuen Können an dieses sein Drama. Es ist hier nicht der Ort, die Technik der Salome weiter zu verfolgen, es ist auch genug schon darüber gesagt worden, wenn auch sicher noch nicht alles. Aber eines muß betont werden: als der Vorhang zum erstenmal aufging und uns das Bild des südlichen Himmels zeigte, die römischen Krieger, den Prediger in der Wüste, da kam es über uns wie eine „Erlösung“ von all den unfruchtbaren Nachahmungen Wagnerscher Gestalten, der verkappten Siegfriede usw. In der Elektra steigert Strauß dann noch seine Mittel um ein weiteres. . . . . . — Jetzt wendet er sich zur „komischen“ Oper. Er, der den Eulenspiegel geschrieben, hat lange damit gewartet. Welch' eine stetige, besonnene Entwicklung, wie folgerichtig! Ganz gleich, ob Strauß auch noch eine symphonische Dichtung schreibt. Und gerade der Künstler sollte auf tönernen Füßen stehen? Etwas ganz anderes steht auf tönernen Füßen, nämlich die oberflächliche Beurteilung, als ob Strauß der „Mode“ folge, weil er zur Zeit des Überbrettls mit Ernst v. Wolzogen die Feuersnot schrieb usw. Ist das nicht wirklich zum Lachen? Freilich ist Strauß unser Komponist, und wenn *Rudolf Louis* bemerkt, daß Strauß wie kein anderer den Geist seiner Zeit musikalisch ausgedrückt, so hat er damit im positiven Sinne durchaus recht. Den Tadel, den er hier gleichzeitig zum Ausdruck bringen will, können wir jedoch nicht anerkennen. Louis sieht zu ausschließlich die Snobs, die Bewohner von Berlin-W als Bewunderer von Strauß. Aber was gehen uns, die wir unsere Zeit erkämpfen, die sensationslüsternen oder blasierten Nichtstuer an? Sind die die Maßgebenden? Sind weiter die gleich „ungesund“, die feinnerviger veranlagt sind? Vielleicht nicht so unbestreitbar massivsicher, aber dafür differenzierter, um das verständliche Wort kurz zu gebrauchen. Nun, wir „Kranken“ gönnen den Gesunden mit den Nerven wie Stricke ihr offenbar gut bekömmliches Dasein von Herzen. Aber beschimpfen lassen wir uns als die freudigen Bekenner, als die Ja-Sager unsrer Zeit auch nicht. Es ist freilich keine Zeit mehr des redlichen Tamm, als er auf die Postille gebückt zur Seite des wärmenden Ofens saß. Aber wir und dekadent, was heißt das? Diese Epoche der kühnsten Wagnisse, der umfassendsten Fragestellungen, der wunderbarsten Problemlösungen, der Hunderte und Aberhunderte feiner Talente, der schweren Kämpfe auf sozialem Gebiete, bei denen Zähigkeit und fast „ideale Herrenmoral“ auf der einen Seite, die bewundernswerteste Opferwilligkeit und Treue auf der andern zu finden sind? Gehört zu alledem vielleicht kein „Idealismus“? Oder hat es Sinn, nur auf die üblen Begleiterscheinungen solcher erregter Zeiten zu schauen, statt den positiven Kern der Dinge ins Auge zu fassen und sich daran zu halten? — *Bach* hat uns den tiefsten Ausdruck des Religiösen in der Musik gegeben, der Lichtgott *Mozart* grüßt uns als der apollinische Künstler, aus *Beethovens* Tonwelt ruft uns der Menschheit Würde entgegen, *Wagner* hat der erlösenden, alles verklärenden Liebe die wunderbarste musikalische Sprache verliehen. Der Komponist des Zarathustra reicht seinem Dichter die Hand, der also sprach: . . . „der Reichste an Lebensfülle, der dionysische Gott und Mensch, kann sich nicht nur den Anblick des Fürchterlichen und Fragwürdigen gönnen, sondern selbst die furchtbare Tat und jeden Luxus der Zerstörung, Zersetzung, Verneinung; bei ihm erscheint das Böse, Sinnlose, Häßliche gleichsam erlaubt, wie es in der Natur erlaubt erscheint, infolge eines Überschusses von zeugenden, wiederherstellenden Kräften, die aus jeder Wüste noch ein üppiges Fruchtland zu schaffen vermögen.“

Von diesem Standpunkte aus, von dieser hohen Warte sehen wir „Modernen“, die wir die Entwicklung zum dionysischen Menschen aus der Überfülle unsrer Zeit erhoffen, eine Salome, eine Elektra. Strauß, Morgenröte und Vollendung, ein Kind seiner Epoche und doch darüber hinausdeutend, hat zu den musikalischen Weltanschauungen der genannten Großen die letzte gefügt, das Dionysische in seiner furchtbaren Gestalt. Der Kreis ist geschlossen und Nietzsches auf Wagner geprägtes Wort findet erst für Mozart—Strauß, die Ausgangs- und vorläufigen Endpunkte des neuen musikalischen Dramas, seine volle Gültigkeit: „Das schwierige Verhältnis des Apollinischen und des Dionysischen ist durch einen Bruderkuß beider Gottheiten gelöst.“ — —

So stehen Ansicht gegen Ansicht. Wir überlassen die Antwort auf die Frage, ob Weltanschauungen, wie sie Riemann und die „Seinen“ verfechten, oder ob der unsren von der gerecht urteilenden Zeit der Sieg zugesprochen wird, getrost der Zukunft! Für die Gegenwart gilt es, unbekümmert um alle pessimistische Kritik weiterzustreben. Der Wille, neue Werte überhaupt zu suchen, ist kein Zeichen der Dekadenze; ein untrügliches Zeichen der Müdigkeit aber wäre es, wenn die Schaffenden den Ratschlägen folgten und vor „den Alten“ kapitulierten. Ob wir sie in ihrer Größe erreichen, ist eine andere Frage. Indem wir das Empfinden unserer Zeit mit allen Mitteln zum Ausdruck bringen, fügen wir dem großen Bau neue Steine hinzu.

Führer durch die Klavierliteratur.

Von OTTO URBACH (Dresden).

I. Die Anfänge der Klaviermusik bis zur Klaviersuite.

C. England.

(Fortsetzung.)

DAS Jahr 1611 ist ein wichtiger Zeitpunkt in der Geschichte der Virginalmusik; es erschien die erste gedruckte Sammlung von Klavierstücken unter dem Titel: *Parthenia* or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the *Virginalls* composed by three famous Masters William Byrd, Dr. John Bull & Orlando Gibbons, Gentilmen of his Ma:ties Illustrious Chapell. Ingraven by William Hole. Lond.: print.: for M Dor: Evans. Cum privilegio. Das Titelblatt ist durch die Abbildung einer jugendlichen virginalspielenden Miß geschmückt. Im Auftrage der *Musical Antiquarian Society* hat sich *E. F. Rimbault* 1847 das Verdienst erworben, das Werk in unsere Notation zu übertragen und, mit einer Einführung versehen, neu herauszugeben. Ein beigegebener

Abdruck einer Seite des 17. Stückes, einer „Fantazia of foure parts" von Gibbons läßt uns ersehen, daß das Original 2 Systeme zu je 6 Linien und F- und C-Schlüssel verwandte; der dritte Takt des dritten Systems belehrt uns, daß man noch kein Auflösungszeichen kannte, sondern aus fis ein f durch ein vorgesetztes ♭ machte; mit der Takteinteilung war man auch noch nicht im reinen, wie uns die Zweiunddreißigstel in demselben System zeigen, die Rimbault ganz richtig in Sechzehntel umgeschrieben hat. An der heiklen Frage der Verzierungen ist der Herausgeber vorsichtigerweise ganz vorübergegangen; er hat sämtliche Verzierungen, die in Zeichen ausgedrückt sind, einfach ignoriert, ausgenommen den *tr.* Von seinen Bemerkungen sei die au' der „Musicks Hand-Maid" John Playfords zitierte erwähnt, daß viele Virginale nicht mehr als 29 Tasten hatten, manche auch weniger, daß aber bereits Königin Elisabeth auf 50 Tasten spielen konnte, von denen die Untertasten aus Ebenholz mit Gold beschlagen, die Obertasten mit Silber und Elfenbein eingelegt waren. Das Instrument der Miß der Parthenia hat übrigens keine Obertasten, die doch schon eine sehr frühe Errungenschaft sind; das scheint wieder einmal zu beweisen, daß, wie die Fachleute manchmal am wenigsten wissen, die Musiker manchmal am wenigsten hören, so auch die Maler manchmal nichts sehen.

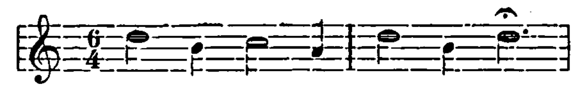
Die 21 Stücke der *Parthenia* vermögen natürlich nur ein ganz unvollkommenes Bild des ungeheuren Reichtums an Virginalmusik zu geben; der größte Teil derselben war bis in die neueste Zeit in Buckingham Palace, im British Museum, in den Bibliotheken zu Berlin, Wien und Lüttich und im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge, nur handschriftlich als Originalbücher „Lady Nevill's", „William Forsters", „Benjamin Cosyns", „Klavierbüchlein der Susanna van Soldt" u. a. erhalten, in denen uns Werke von Byrd, Dr. Bull, Gibbons, Cosyn, Morley, Ward, Stragers, Tallis, Blithemann, Bevin, Weelks entgegentreten. Die größte und bedeutendste Sammlung ist das *„Fitzwilliam Virginalbook"*, das im Fitzwilliam-Museum zu *Cambridge* aufbewahrt wird, früher unter dem Namen „Queen Elizabeths Virginalbook" bekannt war und seine jetzige Bezeichnung nach seinem letzten Besitzer führt. Es enthält 297 Stücke von 28 Komponisten und gibt einen wundervollen Ueberblick über die ganze Virginalmusik bis zum ersten Viertel des 17. Jahrhunderts. Seit 1899 ist es in zwei dicken Prachtbänden gedruckt und bei Breitkopf & Härtel erschienen. Die Herausgeber *J. A. Fuller Maitland* und *W. Barklay Squire*, deren Namen mit hohen Ehren genannt werden müssen, bringen eine genaue und kritische Uebertragung des Notentextes in unsere Notation und verzichten, wie der Herausgeber der Parthenia, auf jede Bearbeitung und Bezeichnung, wenn sie nicht nötig zur Erläuterung ist. So bietet diese Ausgabe das unverfälschte Abbild des Originals; ein jeder sieht sofort, was das Manuskript uns sagt und kann nach eigenem Ermessen urteilen, ob die Zutaten, die sich meist auf (in Klammern beigefügte) Vorzeichen beschränken, sachgemäß sind. Die kritische Objektivität der Herausgeber ist (dankenswerterweise) sogar so weit gegangen, die Verzierungen in der ursprünglichen Form zu belassen. Für den Laien ist es ohne Vorstudien wohl kaum möglich, sich in dieser Ausgabe ohne Tempo- und Vortragsbezeichnung, ohne Phrasierung und Fingersatz, von den meisten Stücken ein richtiges Bild zu machen; zu einem annähernden gelangt er jedoch in vielen Fällen durch die Ueberschriften; aus Choralbearbeitungen, Präludien, Fantasien, Variationen über Tänze und Volkslieder setzt sich fast das ganze Buch zusammen. Die vortreffliche *Einleitung* (ins Deutsche übertragen von *John Bernhoff*) bringt zunächst eine kurze Notiz über die Verzierungen, unter Bezugnahme auf das *Dannreuthersche „Primer of ornamention"*, sodann die Entstehungsgeschichte der Sammlung mit Quellenangabe, Bemerkungen über die Notenschrift, die Kirchentöne, Versetzungszeichen, Takteinteilung, Einteilung der Abschnitte und über Konstruktion und Stimmung des Instrumentes.

Die einzigartige, geschichtlich und musikalisch im höchsten Grade wertvolle Sammlung wurde danach wahrscheinlich von *Francis Tregian* verfaßt, einem Mitgliede einer reichen katholischen Familie, die ihrer Religion (und ihres Reichtums) wegen auf das brutalste verfolgt wurde. Sein Vater verbrachte mit seiner Gemahlin (der Mutter unseres Francis) 24 Jahre im Fleet-Gefängnis, er selbst 10 Jahre (1609—1619) zu. Im Gefängnis hat er sich die Zeit damit vertrieben, das Virginalbook aufzuschreiben, und zwar notierte er auf 2 Systemen zu je 6 Linien im F- und C-Schlüssel (wie bei der Parthenia). Weiblicher Tatkraft, schwesterlicher Liebe haben wir es zu verdanken, daß es uns erhalten blieb. Der Gefängniswärter berichtet, daß es den Schwestern Tregian sehr darum zu tun war, des Bruders Bücher in ihre Hände zu bekommen.

„Es gibt in der Geschichte der Musikschrift kein wichtigeres Dokument, als das Fitzwilliam Virginal Book", so beginnen die Herausgeber den Abschnitt der Einleitung über die Notenschrift. „Von e i n e m Schreiben transkribiert aus MSS. von weit auseinanderliegenden Zeitperioden, und welche betreffs der Genauigkeit bedeutend voneinander abweichen, sind die Stücke, welche einen Zeitraum von 1550—1620 ausfüllen, so verschieden im Charakter, daß wohl fast alle Mittel der damaligen Zeit, was das Niederschreiben von Musik anbetrifft, erschöpft worden sein müssen." Der verschiedene Charakter der Stücke hat gleichwohl etwas Gemeinsames: sie sind auf dem Boden der alten Kirchentöne erwachsen, nähern sich aber unserem Dur und Moll jedoch bereits im XVI. Jahrhundert mehr, als z. B. die gleichzeitige deutsche Musik. Die „reine" Stimmung des Instrumentes war die Regel, doch ist an dem 51. Stück, der *Fantasie über Ut, re, mi, fa, sol, la* von *John Bull*, nachzuweisen (s. 10. Takt) und von den Herausgebern nachgewiesen, daß „offenbar schon damals eine Art von gleichschwebender Temperatur angewandt wurde."

Den besten Ueberblick über die Werke des Fitzwilliam Virginal Books gewinnt man, wenn man wie Seiffert (Geschichte der Klaviermusik) chronologisch verfährt. „In *Thomas Tallis* (s. in dem angef. Werke S. 56) gelangte, soviel bekannt ist, der erste weltliche Musiker zum Organistenamt; nun, da der Bann gebrochen, folgten andere, wie *Robert Parsons* und *William Blithemann* nach. Gewiß hat es aber seine guten geschichtlichen Gründe, wenn man beobachtet, daß es gleichwohl nur Choralbearbeitungen sind, die von dem Schaffen der ältesten Generation weltlicher Organisten Zeugnis ablegen." Das 109. Stück „Felix namque" von Tallis mit seinem durch 6 Takte gehaltenen $\bar{g}$ läßt keinen Zweifel darüber, daß es für die Orgel gedacht ist. „Das machtvolle Aufblühen der eigentlichen Virginalmusik jedoch, ihre völlige Selbständigkeit und überragende Höhe der Orgel gegenüber kamen erst in der jüngeren Generation der Schüler jener Meister, durch Männer wie *William Byrd, Orlando Gibbons, John Bull, Peeter Philips* zu weithin sichtbarem Ausdruck. Ihr künstlerisches Erbe übernahm eine dritte Generation, ein *Thomas Morley, Thomas Tomkins, Elway Bevin, Ferdinand Richardson, John Munday.*"

Diese Reihe ist zu ergänzen vor allem durch den geschmackvollen und fruchtbaren *Giles Farnaby*, der im Fitzwilliam Virginal Book allein mit 51 Stücken vertreten ist, darunter mit Perlen wie dem entzückend liebenswürdigen *„Rosalis"* (No. 148) und dem pianistisch vorgeschrittenen *„Wooddy Cook"* (No. 141). *Peeter Philips* zeigt sich in unserem angeführten „Book" mehr von seiner strengen Seite, seine Fantasien, seine Madrigalübertragungen (*Amarilli, le Rossignuol, Bon Jour mon Coeur*), selbst seine Tänze zeigen mehr seine Schulung als Organist. *Bevin* ist in unserer Quelle nicht vertreten, *Morley* mit einigen Tänzen, *Thomas Tomkins* vor allem durch sein *„A Grounde"* (No. 130), das die typische Form des Grounds in meisterhafter Weise uns vorführt, indem ein kurzes Thema, hier nicht mehr als



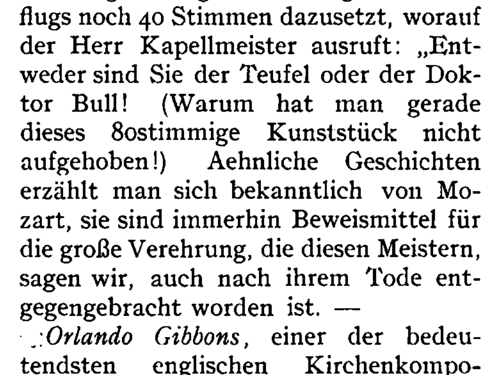
ungemein reich variiert wird, bald mit Läufen, selbst Terzenläufen, umkleidet, bald im Triolenrhythmus neue Gestalt annehmend, bald polyphon ausgestaltet erscheint. So geht es über 6 Seiten fort und den Schluß bilden glänzende Läufe über das ganze Klavier weg, „quasi senza tempo“ auszuführen. *Blithemann*, *Gibbons* und *Morley* sind sehr spärlich vertreten, *John Munday* lernen unsere Leser kennen durch die diesem Aufsatz beigegebene *Fantasia*, die weniger durch ihren musikalischen Inhalt als durch ihr Programm unsere Aufmerksamkeit fesselt. Einen recht veränderlichen Tag stellt sie dar, an dem einige Minuten „schön Wetter“ herrscht, das durch „Blitz“ und „Donner“ jäh unterbrochen wird, um „ruhigem Wetter“ zu weichen, das wieder nicht lange andauert, da es wieder blitzt und donnert, welcher Witterungswechsel sich noch mehrmals wiederholt, wobei der Blitz fast denselben Lärm vollführt wie der Donner, bis am Schlusse ein in England so seltener „klarer Tag“ in kunstreichen Engführungen über die Schrecknisse der Natur siegt.

William Byrd, *John Bull* und *Orlando Gibbons* sind schon seit Jahren einem größeren Publikum bekannt durch neuere Ausgaben, ebenso durch öffentliche Aufführungen einiger hervorragender Pianisten. Das dem vorigen Aufsatz (No. 14 der „N. M.-Ztg.“) beigegebene 60. Stück des Fitzwilliam Virginal Book, „*Tregians Ground*“ von Byrd, das merkwürdigerweise keine der neueren Ausgaben aufgenommen hat, ist so recht geeignet, uns diesen feinen und phantasievollen Pianisten und Komponisten lieben zu lehren. Inwieweit diese Musik „ziemlich plump und geschmacklos“ genannt werden darf, wie dies im „Handbuch der Klavierliteratur“ von Prosniz geschieht, möge jedem einzelnen überlassen bleiben. Das feine Gefühl für abgerundete Form, die wundervollen Klangeffekte, namentlich in der zweiten und dritten Variation und nicht zuletzt das respektable Können, das sich in den gehäuften Kontrapunkten und Engführungen ausspricht, die dabei nie selbstverständlich, nie philiströs wirken, sind wohl Eigenschaften, die uns Byrd bewunderungswürdig erscheinen lassen können.



Dr. JOHN BULL.
Nach dem Caldwallschen Stich in Hawkins' History of Music, 26jährig (1589).

Einen grundverschiedenen Eindruck machen die „*Walsingham-Variationen*“ von *John Bull*, die trotz ihrer Berühmtheit nicht den Weg in eine der neueren Ausgaben gefunden haben. (Eine Bearbeitung von Urbach kann erst später erscheinen. Red.) Auch hier tritt uns eine bewunderungswürdige Persönlichkeit entgegen, deren eigenstes Gebiet jedoch nicht so sehr die Finesse der Komposition als vielmehr die Herrschaft der Taste, der Technik ist. Man sehe sich nur die Variationen 12, 17, 25, 27, 28 an und man wird erkennen, daß hier mit Vokal- und Orgelsatz gründlich gebrochen ist, daß ein in seiner Art einzigartiges Klaviergenie aus dem Wesen des Instrumentes heraus Musik gemacht hat, Bahn gebrochen hat für die künftige glänzende Entwicklung der Klaviermusik. Den Liszt seiner Zeit nennt ihn Seiffert a. a. O., Byrd könnte man in diesem Sinne mit Robert Schumann vergleichen. Der Verschiedenheit ihres inneren Menschen entsprach ihr äußerer Lebenslauf. Byrd führte ein bescheidenes Dasein als Organist und Mitglied der Königlichen Kapelle — er war geboren 1546 als Sohn eines Kapellmitgliedes, wurde sehr jung Chorsänger an St. Pauls Cathedral, 1563 Organist of Lincoln Cathedral und übernahm 1569 den Platz Robert Parsons in der Königlichen Kapelle; sein Lehrer war Tallis, mit dem zusammen er das Privileg des Notendruckes hatte, das er von 1589 an bis zu seinem Tode 1623 allein besaß. Bull dagegen führte sein Virtuosentum schon früh in die breite Oeffentlichkeit. Geboren 1563 in Somersetshire, begann er seine musikalische Tätigkeit ebenfalls zuerst als Chorsänger der Königlichen Kapelle und als Organist — mit 19 Jahren war er Organist of Hereford Cathedral, 3 Jahre später in derselben Eigenschaft Mitglied der Königl. Kapelle. 1586 promovierte er als Bachelor, 1589 als Doctor of music in Oxford und Cambridge; 1596 wurde er auf den Wunsch der Königin Elisabeth der erste Professor des neu errichteten Gresham College, wo ihn von 1601 der Sohn Byrds vertrat, als er seine großen Konzertreisen an die europäischen Fürstenhöfe antrat, die ihn dermaßen mit Ruhm und Auszeichnungen überschütteten, daß ihm die heimischen Verhältnisse zu eng wurden und er 1613 ohne Urlaub seine Stellung in der Kapelle verließ, sie dadurch verwirkend. 1617 bis zu seinem Tode 1628 ist er Organist an Notredame von Antwerpen. Ein zähes Leben führt die gutgemeinte, aber ganz unsinnige Anekdote, wonach ihm ein Kapellmeister von St. Omer einen vierzigstimmigen Satz zeigt und Bull flugs noch 40 Stimmen dazusetzt, worauf der Herr Kapellmeister ausruft: „Entweder sind Sie der Teufel oder der Doktor Bull! (Warum hat man gerade dieses 80stimmige Kunststück nicht aufgehoben!) Aehnliche Geschichten erzählt man sich bekanntlich von Mozart, sie sind immerhin Beweismittel für die große Verehrung, die diesen Meistern, sagen wir, auch nach ihrem Tode entgegengebracht worden ist. —



Orlando Gibbons, einer der bedeutendsten englischen Kirchenkomponisten, dessen Kirchenmusik noch so populär sein soll, daß, wie *W. A. Barett* in seinen biographischen Notizen zu Pauers Old English Composers erzählt, kaum ein Tag vergeht, an dem nicht das eine oder andere seiner „services or anthems“ (anthem verstümmelt aus Ant'hymns = Antiphonien) in einer der Kathedralen oder „collegiate churches“ Englands aufgeführt wird, stammte aus Cambridge, wo er 1583 das Licht der Welt erblickte. Auch er gehörte der Königl. Kapelle als Organist der Westminsterabtei an, erhielt den Doktortitel für das achtstimmige Anthem „O clap your hands“ und starb auf einer Reise, zu der ihn King Charles zum Empfang der Queen Henrietta mitgenommen hatte, 1625 in Canterbury an den Blattern.

Die drei Komponisten der „Parthenia“, mit deren irdischen Schicksalen wir uns soeben beschäftigt haben, können in einigen „Ausgaben für den praktischen Gebrauch“ studiert werden. Es liegen zurzeit vor:

1. Old English Composers for the Virginal and Harpsichord, revised and edited by E. Pauer. Mit biographischen Notizen von Barett. 6 Hefte mit Stücken von William Byrde, Dr. John Bull, Orlando Gibbons, Dr. John Blow, Henry Purcell und Dr. Thomas Augustine Arne. (London, Augener.)
2. Maîtres du Clavecin (!), herausgegeben von Louis Köhler. Das 2. Heft „Ecole Anglaise (Italienne et Francaise)“ enthält von Byrd „Prelude in C“ und „The Carmans Whistle“, von Bull „The Kings Hunting Jigg“, von Gibbons Prelude und Galiarde und von Arne Sonate III. (Kollektion Litolff.)
3. Alte Meister des Klavierspiels, herausgegeben von Dr. Walter Niemann, enthält von Byrd „The bells“ und von Bull „The Kings Hunting Jigg“. (Edition Peters.)
4. Alte Meisterstücke für Klavier, herausgegeben von Julius Epstein (Universal-Edition), enthält von Byrd „The Carmans Whistle“.

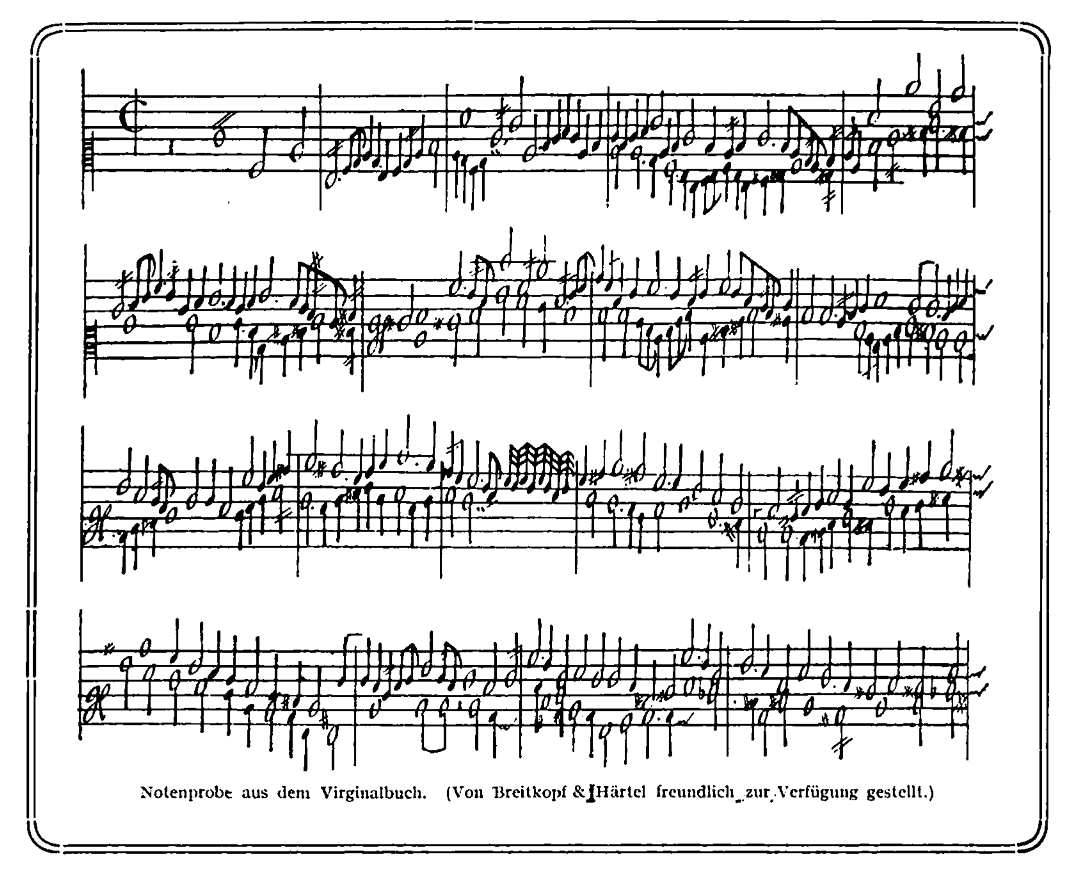
Unser Publikum ist, wenn es mehr als die allerbekanntesten Stücke kennen lernen will, auf die englische Ausgabe von Pauer angewiesen. Leider ist sie ohne Fingersatz, welches Vorzugs sich die anderen, und ohne Phrasierung, deren sich vor allen nur die Niemannsche rühmen darf. Pauer hält sich im wesentlichen an die „Parthenia", ohne seine Quelle ausdrücklich zu bezeichnen, als weitere Vorlagen haben ihm das Fitzwilliambuch und wahrscheinlich die „Additional Manuskripts" im British Museum gedient.

Dem Leser ist zu raten, sein Studium der Virginalmusik mit Byrd zu beginnen; das feine Formgefühl dieses Künstlers wird ihm auch in den Ausgaben ohne Phrasierung einen Halt geben. Da die mechanische Fingertechnik noch lange nicht das schwierigste beim Klavierspiel ist, mögen die Präludien mit ihren rollenden Figuren der Ausgangspunkt sein. Gleich das erste, zugleich No. 1, der Parthenia zeigt uns bei aller gedrängten Kürze (es spielt sich in 10 Takten ab) die bewunderungswürdige Feinsinnigkeit Byrds, wie er die Tonart verläßt, sie wieder erreicht und dem Ganzen den improvisatorischen Charakter eines echten Präludiums aufdrückt.

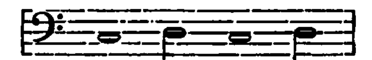
Das zweite *Präludium* (Parthenia No. 4, Fitzw.-Virg. No. 24) ist eine famose Etüde, zumal für die linke Hand. In jeder Beziehung leicht, dabei ein reizendes Stück, ist die *Pavana The Earl of Salisbury* (Parthenia 6), in dem die dorische Sexte, das fis in a moll, wundervoll charakteristisch wirkt. In der folgenden *Galiarda* (Parthenia 7), die technisch ebenso leicht ist, bemerke man die Feinheit der Mittelstimmen und erfreue sich an den kräftigen, auf dem Boden der Kirchentöne gewachsenen Schlüssen. Bei der wunderschönen *Galiarda Mrs. Mary Brownlo* (Parthenia 5) ist leider die Taktart nicht übertragen; der erste Takt jeder 4taktigen Periode ist im $^3/_2$, die übrigen im $^6/_4$-Takt. Bei den Variationen verwischt sich manchmal diese Scheidung, die dem Stück ein ungemein frisches Gepräge gibt. Bei der *Pavana S. Wm. Petse* (Parthenia 2) vermißt man schmerzlich die Phrasierung; das Thema besteht aus einem 8taktigen Vordersatz, dem 2 Viertakte folgen. Der Bau der mit (II) und (III) bezeichneten Gruppen ist manchmal recht kompliziert, indem Schlüsse zugleich Anfänge neuer Perioden sind; phrasieren! Bei der darauffolgenden *Galiarda* (Parthenia 3), deren Takt wieder nicht angegeben ist, ist die Taktart ($^3/_2$) aus den Variationen zu ersehen. Von den beiden letzten Stücken, *Sellengers Round* und *Carman's Whistle*, kennen unsere Leser einen Teil des letzteren aus der Batkaschen Musikgeschichte.


Virginal. (Vom Titelblatt der Parthenia.)

Pauer hat den Vortrag eingehend festgesetzt; mit Fingersätzen versehen, ist es auch bei Köhler und Epstein abgedruckt. Die *Epsteinsche* Ausgabe der *Universaledition* bietet außerdem den Vorzug, daß die Verzierungen aus dem Fitzwilliam Virginal Book, dessen 58. Stück es ist, genau verzeichnet sind, so daß der Spieler auch an den Leiden und Freuden des Forschers mit teilnehmen kann. *The Carman's Whistle*, ein altes Fuhrmannslied, hat nach Chapell (a. a. O. S. 139) folgenden Text: As I abroad was walking By the breaking of the day, Into a pleasant meadow A young man took his way, And looking round about him, To mark what he could see, At length he spied a fair maid Under a mystle tree. Die Phrasierung ist nicht zu verfehlen, so volkstümlich ist sein Charakter. Manche der Variationen sind ganz allerliebst, so die zweite, fünfte und die Schlußvariation, allen gemeinsam ist die schöne Byrdsche Führung der Mittelstimmen. Bedeutend schwieriger stellt sich das *„Sellenger's Round"* dar (Pauer, S. 17), das 64. Stück des Fitzwilliam Virginal Books, auch in Lady Nevilles Virginal Book enthalten, einer der ältesten Tänze Englands. Von der Byrdschen Begleitung vermutet Chapell (a. a. O. S. 71), daß sie anscheinend die Bewegungen des bei den Maispielen gerittenen „Hobbyhorses" (Schaukelpferdes) nachahmen soll. Und auf den alten Instrumenten, auf denen kein legato möglich ist, mag's auch so geklungen haben. Bemerkenswert ist auch hier wieder die frische Ursprünglichkeit des Themas, das allemal auf der Dominante schließt, so daß Byrd auf die Variationen einen ruhigen, kurzen Abgesang, „The Close", folgen läßt, der uns nach der Tonika zurückbringt, nicht ohne sich noch durch zwei allerliebste Synkopen als Schalk zu zeigen. Pauer hat die Variationen ziemlich durcheinander gekürzt; die Ueber-


Notenprobe aus dem Virginalbuch. (Von Breitkopf & Härtel freundlich zur Verfügung gestellt.)

tragung des $^6/_4$- in den $^6/_8$-Takt hat auch Chapell, sie entspricht durchaus dem Charakter des Stückes. Der Klaviersatz ist manchmal schwierig und vollgepackt, die III. Variation bringt Terzenläufe in beiden Händen. — Was den Deutschen in England zur Verzweiflung bringen kann, sind bekanntlich die melodischen Kirchenglocken, mit denen man beweisen könnte, daß England unmusikalisch sei (denn nicht eine Melodie, sondern nur eine Harmonie verträgt „man" auf die Dauer). Was aber ein Meister aus einer einförmigen englischen Glockenmelodie alles heraushören kann, das zeigt uns Byrd in seinem Ground *„The Bells"* (69. Stück des Fitzwilliam Virginal Books), das Dr. *Walter Niemann* in seinem „Alte Meister des Klavierspiels" (Peters) in einem phrasierten, mit Fingersätzen, Verzierungen und verständnisvollen Vortragszeichen versehenen Neudruck herausgegeben hat. Auf den beiden Baßtönen



bauen sich die mannigfachsten kontrapunktischen Gebilde auf, der Rhythmus der Figuren belebt sich bis zu Sechzehnteln, sogar im Baß, indes die Glockentöne majestätisch darüber klingen, denen sich zum Schluß eine dritte Glocke zugesellt.

Dr. *Bulls* Spielfreudigkeit zeigt sich gleich in dem die Pauersche Sammlung eröffnenden *Präludium* (9. Stück der Parthenia), welches in lebhaftem Tempo und kräftiger Tongebung noch jetzt einen glänzenden Eindruck machen wird. Die *Pavana* (Parthenia 10) und *Galiarda* (Parthenia 11), *St. Thomas Wake* haben dasselbe hymnenartige Thema, die erste alla breve, die zweite $^3/_2$-Takt; die Schwierigkeiten sind nicht groß; mit dem sorgsamen kontrapunktischen Ausarbeiten der Mittelstimmen, wie es Byrd liebt, gibt sich Bull nicht gern ab, obwohl er es sehr wohl könnte, seine Choralbearbeitungen beweisen es; ihm ist es im allgemeinen mehr um den pianistischen Effekt zu tun. Der Spieler der Pavana möge sich aller 4 Takte den Auftaktcharakter des Themas vergegenwärtigen. Die absonderliche nächste *Pavana* (Parthenia 12) ist gleichwohl nicht ohne feine Züge, zu ihnen ist die Gestaltung des Nachsatzes zu rechnen. Ein hübsches, graziöses Stück, dabei nicht schwer, ist die nächste *Galiarda* (Parthenia 13). Bemerkenswert ist das Metrum 3,5; d. h. der Vordersatz besteht aus 3, der Nachsatz aus 5 Takten; in den mit II und III bezeichneten Fortführungen ist es 4,4. Unter den weiteren Stücken der Pauerschen Sammlung ragen hervor das liebenswürdige, durch das Nebeneinander von C- und B dur pikante *„Courante Jewel"* (Fitzwilliam Virginal Book S. 138 hat es in Kleinigkeiten anders, Pauer hat wahrscheinlich die Handschrift des „Additional Manuscripts" im British Museum als Vorlage gedient) und *„Les Buffons"*, von denen Oskar Bie sagt, daß die Variationen im Possenreißerstil geschrieben seien. Sie sind, ohne eigentlich schwierig zu sein, eine famose Fingerübung. Die anspruchsvolle *Galiarda* S. 45 (Parthenia 15, Fitzwilliam Virginal Book 185) nimmt einen höheren Flug und will studiert sein; doch ist Bull auch hier mit seinen Kontrapunkten nicht allzu ehrlich; wenn's nur so klingt, als ob es gelehrt wäre! Ganz in seinem Elemente ist Bull in *„The King's Hunting Jigg"* (Fitzwilliam Virginal Book 135), die auch Köhler und Niemann abgedruckt haben; den gleichen Kürzungen und den gemeinsamen Veränderungen nach zu schließen, nach Pauer. Die „Königsjagd" ist von frischem Leben erfüllt, fröhliche Hörner erschallen; wenn man will, kann man das Gebell der Meute heraushören (in der Variation des zweiten Abschnittes) und den Galopp der Pferde. Klaviertechnisch mutet es uns ganz als unserer Zeit angehörig an. Da erinnert nichts mehr an Vokal- und Orgelsatz; munter wiederholen sich dieselben Akkorde, die gebrochenen Oktaven, schlagen die Hände nacheinander an. Dieser Klaviersatz ist Bulls musikgeschichtliche Tat.

Orlando Gibbons zeigt sich in der Mehrzahl seiner Klavierstücke in einer gewissen trockenen Redseligkeit; einen höheren Aufschwung nehmen die *Galiarda* (S. 66 bei Pauer, No. 19 der Parthenia), wo die Variationen, namentlich die zu II, liebkosend das Thema umschmeicheln, und *The Queenes Command* (Parthenia 20), die leicht und dankbar zu spielen sind. Das *Präludium* (Parthenia 21) und die *Galiarde* (Parthenia 16), die beiden ersten Stücke bei Pauer, sind auch bei Köhler abgedruckt (mit Fingersätzen!), über gutes Etüdenmaterial erheben sich beide nicht. Die *Fantazia of four Parts* (Parthenia 17 und Faksimile) lehnt sich an die italienische Form des Ricercars an.

Außer den berühmten und unberühmten Komponisten sind im Fitzwilliam Virginal Book eine ganze Reihe als *„Anonym"* bezeichneter vertreten, deren hier gedacht werden muß, obwohl „kein Heldenbuch ihren Namen nennt", da sie fast durchweg hübsche, mitunter sogar gelehrte Musik geschrieben haben und ihre Steinchen gewiß unerläßlich zu dem schönen Bau der englischen Virginalmusik gewesen sind. *Sweelincks* Beziehungen zu den Virginalisten werden im nächsten Aufsatz erörtert werden.

Die weitere Entwicklung der englischen Klaviermusik sei noch kurz angegeben, da ihre Selbständigkeit nun bald erloschen ist. Die drei von Pauer herausgegebenen Komponisten Blow, Purcell und Arne repräsentieren sie.

Die politischen Umwälzungen in England hatten auch der Chapel Royal übel mitgespielt; erst unter Karl II. wurde sie ganz wieder hergestellt. Schlimmer aber noch für die englisch-musikalische Kultur war das Eindringen des französischen und italienischen Geschmacks. Ueber den Elisabethstil siegte die italienische Renaissance; das durch die Pest und große Brände zerstörte London wurde durch Inigo Jones und Christopher Wren prunkvoll wieder aufgebaut. In diese Zeit fällt das Wirken des lange verkannten *John Blow* (1648—1708), dem es zwar an äußeren Ehrungen nicht gefehlt hat — er war „Master of the Private Musick" Jakobs II. und „Composer to the Chapel Royal" — dessen Kompositionen aber „crude, harsh, and forced" befunden wurden. Seine Haupttätigkeit lag auf dem Gebiete der Kirchenmusik; für Klavier gab er heraus „A set (Satz) of lessons for the harpsichord or spinett". Sämtliche bei Pauer abgedruckten Stücke sind bemerkenswert: ein wertvolles *„Preludium"* in G dur (rhythmisch recht schwierig), eine ausgezeichnete *„Chacone"* in g moll und G dur; das unschlüssige g moll der Schlußvariation ist von besonderem Reiz; das Stück erinnert lebhaft an die wundervollen italienischen Kammersonaten für Violine. Die zweite umfangreiche *„Chacone"* steht der ersten nicht nach; im 1. Takt des $^9/_8$-Taktes ist ein dummer Druckfehler, der nach Maßgabe der Imitationen zu verbessern ist. Die *„Almand"* in A dur zeigt liebenswürdigen Frobergerschen Charakter; mit der darauffolgenden Menuett und Gavotte gibt sie eine reizende Miniatursuite. Die drei *Grounds* sind im Grunde Chaconnen, da überall der Baß beibehalten ist und auf diesem sich neue melodische und kontrapunktische Gebilde erheben. Sie sind alle voll feiner Züge und — italienisch.

Blows bedeutendster Schüler war der Mozart der englischen Nationaloper, *Henry Purcell* (1658—1695), der als Wunderkind aufwuchs, bereits mit 6 Jahren in der Königl. Kapelle mitsang, dem der selbstlose Blow seine Stellung als Organist der Westminsterabteikirche überließ, die er mit 22 Jahren antrat, nachdem er schon seine erste Oper „Dido and Aeneas" geschrieben hatte. Trotz seiner zarten Gesundheit schrieb er über 120 geistliche Kompositionen, 47 dramatische Werke, 28 Oden und über 200 kleinere Vokal- und Instrumentalwerke. Daß er mit 37 Jahren starb, war für England ein größeres Unglück noch als für uns der frühe Tod Mozarts; statt der englischen Nationaloper siegte auf allen Linien „die überschwengliche Absurdität der italienischen Oper", wie Lichtenberg in seinen Briefen aus England an Boie sich ausdrückt. Purcells Klavierkompositionen kamen als „Collection of Lessons for

the Harpsichord“ in London 1696 heraus; Pauer druckt 8 Suiten, alles sehr gefällige, aber gediegene Musik, ab. Die Reihenfolge der Tänze ist meist: Prelude, Almand, Courante, Saraband, Chacone; dazu kommen noch: Siciliano oder Cebele (Gavot), Minuet, Rigadoon, Intrada, March. Bemerkenswert ist die meisterhafte Toccata in A dur, die recht gelenkige Finger voraussetzt. Die beiden „*Overturen*“ sind dermaßen für Orchester gedacht, daß ich zweifle, ob sie für das Harpsichord geschrieben sind.

Dr. *Thomas Augustine Arne* (1770—1778), ebenfalls ein berühmter Opernkomponist, dem England sein „Rule Britannia“ verdankt, schrieb vollständig im italienischen Stil. (Arnes seltenes Porträt brachte die „N. M.-Ztg.“ in Heft 13.) Seine *8 Sonatas or Lessons for the Harpsichord*, meist zwei- und dreisätzig, stecken voller Melodie, manchmal, wie in der III., voll packender Gegensätze; die II. Sonate erhebt sich auch zu ernstem und ergreifendem Ausdruck. No. III ist auch bei *Köhler* mit Fingersätzen wiedergegeben. In der Form, die sich mehr der Suite nähert, sind alle seine Kompositionen meisterhaft, seine Tonsprache ist trotz aller Liebenswürdigkeit nie trivial. — Ein Zeitraum von 200 Jahren liegt hinter uns. Große geniale Begabungen sind an uns vorübergezogen; eine Fülle schöner und bedeutender Musik ist an uns vorübergerauscht. Warum mußte dieser herrliche Quell versiegen? — einesteils, weil ihm der Boden entzogen wurde, anderenteils weil ein mächtiger Strom jenseits der Nordsee alle Quellen aus Nord, Süd, West und Ost in sich aufnahm, weil die deutsche Musik ihre weltgeschichtliche Mission erfüllen mußte. Unvergessen sei die starke Anregung, die die englischen Klaviervirtuosen zunächst unsern niederdeutschen Meistern gaben; zu diesen führt uns nun unser Weg.

Ein Brief Klopstocks an Chr. Wilibald Gluck.

DER folgende, hier zum erstenmal veröffentlichte Brief, der einzige bisher ans Tageslicht gekommene Brief Klopstocks an Gluck, befindet sich in der Autographen-Sammlung des Steiermärkischen Landesarchives, in das er, wie auch der Brief Herders an Gluck vom 5. November 1774, der zuletzt von *H. Günther* veröffentlicht worden ist, vermutlich als Geschenk des Erzherzogs *Johann* gekommen ist. Klopstocks Brief lautet:

Hamburg den 16. März 1778.

Brockmann bringt Ihnen diesen Brief. Es ist ein Mann, der es verstehen und fühlen kann, was sie ihm vorsingen.

Sie haben Ihre liebe Kleine gewiß noch nicht vergeßen und werdens nie, ich auch nicht. Wie wärs, wenn Sie auf Ihren fernern Reisen einmal über Hamburg nach Paris gingen? Wir wollten Sie was rechtes (?) pflegen mit junger unverdorbner Aufmerksamkeit, wenn Sie was sängen und . . . (unleserlich) mit altem Weine. — Ich höre man will Hermannsschlacht bey Ihnen aufführen. Sind Sie schon so weit mit der Komposition? Ein Paar Worte davon. Aber wird denn der schöne, herrliche, köstliche, beglückende Krieg nicht machen, daß unter vielen andern auch dieß liegen bleibt? Der Kaiser gewinnt mein Herz immer mehr. Er irrt sich gewaltig, wenn er glaubt, daß der Alte in Potsdam schon zu alt ist. — Wenn im Kriege nicht Alles danieder läge, was beßer als Krieg ist, so würde ich Ihnen meine Bitte wiederholen, den Kaiser darauf aufmerksam zu machen, daß er sein Wort, welches er durch mich den Gelehrten geben ließ, nicht gehalten hat. Aber nun —

der Ihrige Klopstock.

In einem Briefe an Professor Ebert (14. Juli 1770) schrieb Klopstock: „In allem Ernste wird der Hermann in Wien im künftigen Jahre aufgeführt werden. Gluck arbeitet schon in der Composition. Ich traue diesem Componisten aus vielen Ursachen viel zu.“ Schon im Vorjahre 1769 hatte Klopstock durch Denis (Sined) erfahren, daß Gluck, „der einzige Poet unter den Componisten“, einige Strophen aus der Hermannsschlacht komponiert habe. Bekanntlich hat Klopstock die Hermannsschlacht dem Kaiser Josef II. gewidmet und dadurch vielleicht Glucks Aufmerksamkeit auf diese Dichtung gelenkt, deren Vertonung Gluck bis in seine letzten Lebensjahre beschäftigt hat. Als nun Klopstock durch Denis um Zusendung der bereits komponierten Strophen ersuchen ließ, schrieb Gluck, offenbar erzürnt über die schlechte Aufnahme seiner Alceste in Berlin, an Klopstock (14. August 1773), er hätte dessen Wunsch längst erfüllt, wenn er nicht geometrisch versichert wäre, daß dort viele keinen Geschmack daran finden würden; nächstes Jahr aber wolle er nach Hamburg reisen, um Klopstock persönlich kennen zu lernen, und da werde er ihm



Ein bisher nicht veröffentlichtes Bild von Gluck.

vieles aus der Hermannsschlacht und von den erhabenen Oden vorsingen; inzwischen sandte er einige leichte, einfache Gesänge und zwei Melodien nach altbardischem Geschmack zur Probe. Ohne Hamburg zu berühren, reiste Gluck im Spätsommer 1773 mit seiner Frau und Nichte nach Paris, wo er während des Jahres 1774 die „Iphigenie in Aulis“ und das von ihm für Paris umgearbeitete „Drame heroique Orphée et Euridice“ zur Aufführung gebracht hat; erst im März 1775 trat er die Rückreise nach Wien an, und nun erst traf er mit Klopstock zusammen, und zwar am 9. März zu Straßburg und 8 Tage später zu Rastatt. Hier erfreute Gluck den von ihm hochverehrten Dichter durch den Vortrag mehrerer von ihm vertonter Oden, Lieder und Gesänge aus Opern und aus der Hermannsschlacht, die von ihm selbst oder von seiner sangeskundigen Nichte Maria Anna gesungen wurden und Klopstocks Interesse so sehr erregt haben, daß er sich in einem scherzhaft von ihm verfaßten Schriftstück von Marianna, der „Bezauberin des heiligen römischen Reiches, wie auch des unheiligen gallikanischen Reiches“ die Zusendung der Arie, mit welcher Orpheus der Eurydice nachruft, und der Arie, mit welcher Alceste ihren Kindern nachruft und überdies auch Erläuterungen über die Art und Eigentümlichkeit des Vortrages dieser Gesänge versprechen ließ. Im Juni sandte Gluck die verlangten Arien, aber nicht auch die ge-

wünschten Erläuterungen, die sich durch Worte nicht genügend geben ließen. — Nicht lange darauf war Marianna gestorben und Gluck benachrichtigte Klopstock hievon in einem rührenden Schreiben vom 21. April 1776, vertrauensvoll hoffend, daß dessen erhabene Muse sich erniedrigen werde, einige Blumen auf die Asche des geliebten Mädchens zu streuen. Klopstock hat diese Hoffnung Glucks nicht erfüllt, aber doch dem „deutschen Mädchen", wie er Marianne in Erinnerung an ihren herrlichen Gesang seines Vaterlandsliedes „Ich bin ein deutsches Mädchen" usw. genannt hat, laut seines obenstehenden Briefes ein freundliches Gedenken bewahrt. — Der in diesem Briefe genannte *Brockmann*, durch welchen Klopstock auch noch andere Briefe an ihre Adressaten sandte, war der Ende April 1778 an das Wiener Burgtheater engagierte berühmte Schauspieler. Die Frage Klopstocks, wie weit die Komposition der Hermannsschlacht vorgeschritten sei, beantwortete Gluck in einem Briefe vom 10. Mai 1780 mit der Bemerkung, daß er an dieser Arbeit durch seine Beschäftigung für Frankreich gehindert worden sei, aber selbe als Abschluß seiner musikalischen Arbeiten doch vollenden zu können hoffe. Die Bitte Klopstocks am Schlusse seines Briefes betrifft vermutlich die von ihm geplante Gründung einer internationalen Akademie der Künste und Wissenschaften, die aber ebenso wie die Vollendung der Komposition der Hermannsschlacht nicht zustande gekommen ist.

Das hier ebenfalls zum erstenmal abgedruckte Gluck-Bild sah der Gluck-Biograph *Schmid* im Jahre 1835 bei dem Neffen des Tondichters, dem Universalerben der Witwe Glucks, *Karl v. Gluck*, von dem es dessen Schwester, Frau *Josefa Selliers de Moranville* erbte, in deren Verwandtenkreis es weiter vererbt wurde, bis es nach dem kinderlos verstorbenen *Louis Selliers de Moranville* in Graz durch Kauf aus zweiter, dritter Hand an seinen jetzigen Besitzer, Dr. *Karl Emele* in Graz, kam, dem hier für die Gestattung der Veröffentlichung dieses schönen Bildes geziemend gedankt wird. Während nach Louis v. Selliers Angabe der Maler des Bildes ein gewisser *Weygandt* gewesen sei, erscheint auf der unteren rechten Seite desselben noch ziemlich deutlich der Name: *Graff*. Und wie das Bild, dürfte auch der Brief Klopstocks in der in Graz wohnhaften Familie v. Selliers de Moranville vererbt worden und schließlich ins Landesarchiv gelangt sein.

Graz. **Dr. Ferdinand Bischoff.**

Lichtblicke in die Mysterien der Harmonie.

Von MATTHÄUS KOCH (Stuttgart).

I.

Einleitung.

MAN spricht gemeinhin von einer Harmonie der Töne, Farben, Linien, Formen, auch einer Harmonie der Seelen und einer göttlichen Harmonie, und tut dabei so selbstverständlich, als ob man über den tiefen Sinn dieses Worts längst einig wäre. Daß dem aber nicht so ist, verrät schon ein flüchtiger Blick hinein in unser Kunstleben. Von all den vielen künstlerischen Anschauungen und Geschmacksrichtungen vermag sich nicht eine einzige als die maßgebende auf die Dauer zu behaupten; denn wir leiden alle mehr oder weniger an dem Mangel eines gefestigten ästhetischen Empfindens. Das Senkblei des Menschengeistes hat den Gesetzesgrund der Harmonie noch lange nicht erreicht. So wird auch der Kampf der Geister um eine allbefriedigende Welt- und Lebensanschauung letzten Endes verursacht durch eine unzulängliche Erkenntnis der Harmonie.

Daß es an philiströsen Naturen, die mit ihrer angelernten Schulweisheit auch die letzten Mysterien der Harmonie glauben ergründet zu haben, nicht fehlt, das zu erfahren haben wir fast tagtäglich Gelegenheit. Während solche Leute aber früher in der Wucht ihrer Uebermacht dem Weckruf genialer Helden der Harmonie mit Spott und Hohn, Acht und Bann begegneten, vermag heutzutag ihr Widerstreben gegen die schwellenden Fluten des Entwicklungsstroms, der durch unsere Zeit geht, kaum mehr etwas auszurichten. Und das ist gut so. Weg mit allem dogmatischen Zunftglauben, dem die Harmonie als ein längst gelöstes Problem erscheint! Er verkennt, daß in der Frucht von gestern das Leben heute schon wieder in neuen Keimen schwingt. Durch das in geistiger und seelischer Durchdringung wagemütige moderne Empfinden, und mag es einem auf den ersten Eindruck noch so unklar erscheinen, wird ein friedlich-fröhlicher Aufstieg der Menschheit zur Harmonie viel eher gewährleistet und gefördert.

Die leichtgläubige, mehr nur an der Seinsoberfläche haftende Vergangenheit hielt den Schein für das Wesen und war darum die sichere Beute der unharmonischen Mächte. Denn es beruht auf einem Naturgesetz, oder sagen wir Harmonie- oder Lebensgesetz, daß alle aus unzulänglicher harmonischer Erkenntnis entstandene menschliche Theorien und Werke schon zum voraus den Todeskeim in sich tragen. Nur die von den Sendboten der Harmonie in das trübe Seelengrau gestreuten ewigen Lebenskeime blieben und wuchsen. Dieser sprossenden Saat ist es zu verdanken, wenn der eitle Selbstbetrug endlich weicht, wenn die suchende Gegenwart im Licht eines zunehmenden Frührots endlich erkennt, daß die Harmonie im letzten Grund ihres Wesens Leben, wahres ewiges Leben ist, und daß ihre Gesetze Lebensgesetze sind. Dem Blick feinnerviger Gemüter, die die beglückende Nähe, den siegreichen Durchbruch der Harmonie als einer absoluten Wesens- und Lebensmacht empfinden, erschließen sich unermeßliche Gebiete. Schranken fallen. Stimmen beginnen zu raunen von der sehnlichst erwarteten endlichen Erlösung.

Es gibt nur ein Gebiet, wo uns die Harmonie in der Form eines absoluten Begriffs, dessen Integrität noch niemand anzutasten gewagt hat, entgegentritt: die Tonkunst. Was wir aus der Tonkunst vernehmen, ist lauteres Sonnengold, ist das Licht der Harmonie in sinnfälligster Entfaltung oder ist, philosophisch ausgedrückt, die unmittelbare Objektivation des aus dem ewigen Seelengrund fließenden Wahren, Guten, Schönen. Unter den zahlreichen philosophischen Größen, die ihre Denkkraft an der Ergründung der tieferen Wesensgeheimnisse der Musik geübt haben, seien nur einige genannt. *Schelling* sieht in der Musik „den urbildlichen Rhythmus der Natur und des Universums, der mittelst dieser Kunst in der abgebildeten Welt durchbricht." *Fr. Th. Vischer* preist die Musik als das „Ideal selbst, die bloßgelegte Seele aller Künste, das Geheimnis aller Form, eine Ahnung weltbauender Gesetze". Aehnlich *Hegel*. *H. Lotze* schreibt der Musik die Fähigkeit zu, „das innere Leben und Weben der schaffenden Welt, der natura naturans oder jener alles durchdringenden Weltseele zu schildern". Der Naturforscher *Helmholtz* verehrt im Musiker „einen Funken göttlicher Schöpferkraft" und sagt: „An seinen Kunstwerken lernen wir fühlen, daß auch in den dunklen Tiefen des Menschengeistes, welche der Zergliederung durch das bewußte Denken für jetzt wenigstens noch unzugänglich sind, der Keim zu einer vernünftigen und reicher Entwicklung fähigen Ordnung schlummert, und wir lernen in dem Kunstwerk das Bild einer solchen Ordnung der Welt, welche durch Gesetz und Vernunft in allen ihren Teilen beherrscht wird, kennen und bewundern." *Schopenhauer:* „Die andern Künste reden vom Schatten, die Musik aber vom Wesen, darum ist ihre Wirkung so sehr viel mächtiger und eindringlicher." Und an einer andern Stelle meint er, daß wenn es gelänge, „eine vollkommen richtige, vollständige und in das einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen zu geben, diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Er-

klärung der Welt in Begriffen, also die wahre Philosophie sein würde."

Müßten nicht schon diese paar herrlichen Zeugnisse über die grundtiefe Bedeutung der Musik von Männern, die nicht einmal eine musikfachliche Bildung besaßen, für jeden weg- und zielweisend sein, der zur wahren Erkenntnis der Harmonie und ihrer Gesetze gelangen will? Nicht daß die Musiker alle Universalharmoniker wären. Gewiß nicht. Selbst viele schöpferischen Talente haben kaum eine Ahnung von dem, was alles sich hinter der Ausstrahlung der tonlichen Harmonien verbirgt. Es bedarf eines tieferen Hineinhorchens in die Tonwelt, wenn der suchende Blick hinter die „Kulissen der Natur" dringen und das philosophische Denken zu einem wirklich positiven Erfolg geführt werden soll.

Harmonie ist ein der Außen- und Innenwelt gemeinsamer Zentralbegriff. Die vorigen Zitate sind aus der Ueberzeugung geflossen, daß die Harmonie, die sich in der konkreten Erscheinung des Tones ausdrückt, in ihrem innersten Wesen identisch ist mit jeder andern Harmonie außerhalb des musikalischen Bereichs. Demnach muß auch alles ästhetische, moralische und religiöse Empfinden im Grunde ein harmonisches, dem musikalisch-harmonischen Empfinden sehr nahverwandtes sein. Damit wir die dunkel gefühlten Beziehungen zwischen der tonlichen Harmonie und ihren Schwestern um, in und über uns aufdecken und dadurch einen tieferen Blick ins Weltganze gewinnen können, müßten wir zunächst eine Tonpsychologie haben, die sich klar über das innerste Wesen des Tons, sein Leben und seine Lebensgesetze ist.

Seit einigen Jahren ist mir die Tonseele ein Gegenstand eingehender Beobachtungen und Forschungen. Wie jedem anderen Forscher, so ging es anfangs auch mir: sie, das lichtvollste, zarteste und scheueste aller Wesen, das hellend und wärmend die Gemüter wie nie zuvor bestrickt, entfloh, so oft ich ihr mit dem keck prüfenden Blick des Geistes begegnete. Ich stand im Kampf mit der lieblichsten Unschuld. Erst nachdem ich einsehen gelernt hatte, daß mit kaltem mathematisch-physikalisch-physiologischem Experimentieren und Theoretisieren keine Linie von einem Gebiet, das noch eines der dunkelsten ist, gewonnen werden kann, sondern daß sich, um hier Entdeckerglück zu haben, Seele zu Seele finden muß, daß der Weg zur wahren psychologischen Erkenntnis allein durchs innere Erleben führt, wurde mir der Sieg. Und dann sollte ich erst recht der Kunst, dem Leben und — was ein untrügliches Zeichen jeder wahren Liebesverbindung ist — mir selbst geschenkt werden.

Aus allem Entdecken und Erfinden der Neuzeit ertönt so stark, wie vielleicht nur je einmal, der Schöpferruf: „Es werde Licht!" Die Zeit scheint näher zu rücken, wo das erhabenste Zentralgestirn, die Harmonie, mit seinem Licht ähnliche Wunderwirkungen im Geistes- und Seelenleben der Menschheit vollbringen wird, wie das Licht der physischen Sonne im physischen Sein. Ich bin nicht der einzige, der den Anbruch eines neuen Schöpfungstags zuerst in der Kunst, speziell der Tonkunst, erwartet. Durch die Strahlen der musikalischen Harmonie ergießt sich das Licht jenes zentralen Urgestirns in zunehmend reicheren, glanzvolleren, bewegteren Wellen hinein in das Dunkel der von Träumen der Sehnsucht und Freiheit erfüllten menschlichen Seelengründe. Aus diesem Licht wird der Geist erstehen, den die genialen Seher unter den Philosophen als den „Tröster, der dereinst noch in alle Wahrheit leiten wird", ahnten.

Mit einer demnächst beendeten Arbeit hoffe ich der Tonpsychologie als dem jüngsten Zweig der Musikwissenschaft eine sichere und bleibende Grundlage geschaffen zu haben. Von da aus Brücken zu schlagen hinüber in die übrigen Reiche der sinnlichen und übersinnlichen Welt, in welchen das Licht der Harmonie das alles Leben zeugende erhaltende und beherrschende eigentliche Urelement ist, wurde mir zur inneren Notwendigkeit. Vor meinem befreiten Blick erstand ein Bild so licht und froh: unsre herrliche, göttliche Kunst als der Tempel der Zukunft, der, eine berufene Stätte des Lichts, alle Völkerscharen, die in einem unseligen, das höchste Lichtwesen entstellenden Wahn sich nicht haben finden können, zu einem harmonischen Ganzen zusammenschließt!

(Folgt: II. Das Geheimnis der Tonerzeugung. — III. Melodische und harmonische Welten. Polarität der Klänge. Harmonisches Spektrum. — IV. Kadenzen.)

Das Richard Wagner-Haus in Magdala.

An freundlichen Dörfern und duftenden Wiesen vorbei gehe ich von Weimar aus zwei Stunden im Ilmtal aufwärts nach dem Dorfe Magdala, das in einem Meer von Blütenbäumen versteckt idyllisch in einer kleinen Talmulde liegt. Wie ist es möglich, so nahe bei Weimar eine Stätte, an die sich interessante und wertvolle *Erinnerungen an Richard Wagner*, an seine schwerste und trübste Zeit, an seine Flucht im Jahr 1849 knüpfen, und die doch kaum dem Namen nach bekannt ist!

An der revolutionären Bewegung dieser Jahre hatte bekanntlich der damalige königl. sächsische Hofkapellmeister Richard Wagner lebhaften und tatkräftigen Anteil genommen, wie wohl mit ziemlicher Sicherheit behauptet werden kann, viel weniger aus politischen als vielmehr aus künstlerischen Gründen. Das musikalische Leben, besonders das Theaterwesen des damaligen Deutschland, hatte in jener Zeit einen kaum mehr zu überbietenden künstlerischen Tiefstand erreicht, unter dem der Meister trotz seiner eigenen Erfolge mit „Rienzi" und „Tannhäuser" schwer zu leiden hatte. Ein in dieser Angelegenheit an das sächsische Ministerium in Dresden gerichteter „Entwurf eines Nationaltheaters des Königreichs Sachsen", der auch heute nach 60 Jahren noch sehr viel Richtiges und Beherzigenswertes enthält, blieb unbeachtet, unbeantwortet. Nun glaubte er, daß wie durch eine Revolution die bestehenden politischen Verhältnisse umgestürzt, geändert und gebessert werden sollten, so könne damit Hand in Hand auch eine Aenderung und Besserung der bestehenden musikalischen Verhältnisse erreicht werden. Ein verhängnisvoller, folgenschwerer Irrtum!

Nach dem Fehlschlagen des Aufstandes in Dresden des Hochverrats angeklagt, vermochte er nur mit größter Mühe durch schleunige Flucht sich der drohenden Verhaftung zu entziehen. Steckbrieflich verfolgt, wandte er sich zunächst nach Weimar an *Franz Liszt*, den stets hilfreich bereiten Freund, der damals als Hofkapellmeister eine besonders am weimarischen Hof sehr einflußreiche Stellung einnahm. Ob es wirklich wahr ist, daß, wie mir erzählt wurde, Wagner in jenen Tagen einer Tannhäuser-Probe unter Liszts Leitung beigewohnt hat, aus der er auf die Nachricht hin, daß man auch hier auf seiner Spur sei, flüchtig enteilen mußte, konnte ich nicht ermitteln; Tatsache ist aber, daß selbst Liszts beinahe allmächtiger Einfluß den verbannten Revolutionär auf die Dauer nicht schützen konnte und Wagner alsbald nach Jena reiste, wo er durch den bekannten demokratischen Führer *Fries* Unterkunft zu finden hoffte. Dessen Freund Medizinalrat *Siebert* nahm, wie mir heute noch in Weimar lebende Nachkommen Sieberts mitgeteilt haben, den Flüchtling in sein Haus auf. Nur zu bald war aber auch in Jena



Wagners Zufluchtsstätte in Magdala.

Wagners Aufenthalt bekannt geworden, und in einem kleinen, einspännigen Wägelchen, unter Futtersäcken und Pferdedecken wohl versteckt, wurde er eines Nachts heimlich aus der Stadt hinaus nach dem zwei Stunden entfernten, abseits und einsam gelegenen Dorf Magdala gebracht, wo er, sicherer als in Jena, bei einem Freund und Gesinnungsgenossen Sieberts, dem damaligen Pächter des großherzoglichen Kammerguts, dem Oekonomierat *Wernsdorf*, bereitwilligst aufgenommen wurde. Um keinen Verdacht zu erregen, gab man ihn dort als einen zu Besuch weilenden Verwandten aus. Doch auch hier konnte sich Wagner auf die Dauer nicht sicher genug fühlen; er mußte ins Ausland fliehen, wollte er nicht dem traurigen Schicksal seines Freundes *Röckel* verfallen, der, auf der Flucht ergriffen, zu dreizehnjähriger Kerkerhaft verurteilt worden war. In langer, trauriger Flucht, unter fortwährender Gefahr gelang es Wagner endlich, nach Paris zu entkommen; später siedelte er sich dann in der Schweiz an, wo er dann eine lange Reihe von Jahren in der Verbannung zwar, aber doch in Sicherheit lebte.

Viele Jahre später, als längst wieder Ruhe und Frieden nach jenen stürmisch bewegten Zeiten eingetreten war, ließ Wernsdorf zur Erinnerung an jene Tage an seinem Wohnhaus auf dem Kammergut in Magdala eine schlichte Tafel anbringen mit der Inschrift: *Rich. Wagner Mai 1843*, und oft und gern soll später der alte Herr von jenen aufregenden Zeiten erzählt und sich freudig und stolz jener Hilfe und Unterstützung gerühmt haben, die er damals dem Meister hat zuteil werden lassen können.

Leider erfährt man nicht, daß auch Wagner seinem mutigen Gastgeber und Wohltäter ein treues Andenken in Dankbarkeit bewahrt hätte.

Das vorstehende Bild, das ich dem freundlichen Entgegenkommen des Herrn Lehrers *Müller* in Magdala verdanke, zeigt das Wohnhaus des Kammerguts mit der Widmungstafel. Die Fenster rechts und links von dieser gehörten zu Wagners Zimmer. Dessen weiß und schwarz geblumte Tapete und ein großer gelber Kachelofen sind noch aus jener Zeit erhalten. **August Richard.**

Max Reger-Fest

am 7., 8. und 9. Mai in Dortmund.

Von Gymnasialdirektor Dr. PREISING (Dortmund).

Es wird in den Annalen der Musikgeschichte bisher einzig dastehen, daß zu Ehren eines 37jährigen Komponisten ein mehrtägiges Musikfest gefeiert wurde: Max Reger ist auf Anregung Marteaus dieser Ehre teilhaftig geworden. Nicht weniger als zehn Veranstaltungen kleineren und größeren Stiles galten in diesen Tagen einzig dem Zwecke, die zahlreichen Werke der Regerschen Musen einem größeren Publikum zu erschließen. Ob dieser Zweck erreicht ist? Jedenfalls war die Beteiligung der Berufsmusiker relativ weit stärker als die der Kunstfreunde. Das wird jedem Einsichtigen klar geworden sein, daß wir in Reger einen der genialsten, vielseitigsten Musiker unserer Zeit besitzen, einen Meister, der seine Kunst losgelöst von den Beziehungen zu anderen Künsten betreiben will und auf den Bahnen eines Bach, Beethoven, Brahms weiter wandelnd die absolute Musik wieder auf den Schild erhebt. Aber die Vorführung so vieler Werke eines Meisters offenbart uns auch viel leichter seine Schwächen. Die meisten dieser Mängel wie die fast völlige Preisgabe der Tonalität, die Häufung von Dissonanzen, deren Grund man nicht einsieht, die Seltenheit weit ausholender plastischer Motive werden vielfach hiezu gerechnet. Weniger bemerkbar machen sich beim Anhören nur einzelner Werke die gleichmäßige Grundstimmung so mancher Tonschöpfungen (ich denke z. B. daran, daß jede der gehörten Fugen mit einem fast unhörbaren *pp* beginnt und ungewöhnlich lange darin ohne jeden Aufschwung verharrt usw.), ferner ihre ungewöhnliche Ausdehnung. Die Instrumentation verrät oft gar zu deutlich den Organisten. Im symphonischen Prolog op. 108 spürt man seelische Vertiefung. Aber im übrigen mangelt diesem Werke ein überragender Höhepunkt, so daß die Wirkung geschwächt wird, wie dem Werke auch die Kürzung um fast eine Viertelstunde sehr zu statten kam. Daß Reger diese Streichungen gestattete, muß ihm hoch angerechnet werden.

Von allen Veranstaltungen einzeln zu berichten, ist in dem zur Verfügung stehenden Raume unmöglich. Zwei Vorträge über Reger (Dr. *Neitzel* und *Walter Fischer*), eine Eröffnungsfeier mit Liedervorträgen und den Variationen op. 81 über ein Thema von Bach, drei Kirchenkonzerte, darunter ein Volkskonzert, zwei Kammermusik- und zwei Orchesterkonzerte bildeten den glanzvollen Rahmen für das ganze Fest. Die Werke gehörten in überwiegender Zahl der letzten Periode seines Schaffens an, so standen op. 100, 101, 107, 108, 109, 110 und 112 auf dem Programm.

Die *Orgelmusik* führten *Bark* (Bielefeld) und Prof. *Straube* (Leipzig) auf der 105 Register zählenden Orgel der Reinoldi-Kirche vor. Doch nach der Fantasie und Fuge über B A C H op. 46 bekam die Orgel einen kleinen Defekt, so daß die Fantasie über den Choral „Hallelujah, Gott zu loben" op. 52 erst am Montag bei der Versammlung westfälischer Organisten vorgetragen werden konnte.

Von den *Kammermusik*-Werken spielte Prof. *Marteau* zwei der Solosonaten op. 91, von denen namentlich die freundliche in C dur lebhaften Anklang fand. Verschieden urteilte man über die Klarinettensonate op. 107, die von Prof. *Schubert* im Verein mit dem Komponisten mit virtuoser Technik und inniger Beseelung vorgetragen wurde. Auf den Berichterstatter hat sowohl op. 107 wie auch die von Prof. *Becker* gespielte Violoncellsonate op. 78 viel nachhaltiger gewirkt, als manches andere. Dabei muß zugegeben werden, daß in beiden Werken die Soloinstrumente nicht stets ihrem Charakter nach verwendet sind. Um das Streichquartett f moll op. 74, das fast eine Stunde beansprucht, machte sich das *Marteau-Becker*-Quartett verdient, während das in knapperen Formen gehaltene Es dur-Quartett op. 109 „die *Böhmen*" durch hinreißenden Vortrag zur Geltung zu bringen suchten. In dem letzten Quartett können wir dem ersten Satze mit seiner sich durch gequälte Dissonanzen kundgebenden nervösen Ueberreiztheit am wenigsten Geschmack abgewinnen. Wie wundersam berührt dagegen das Larghetto mit seinem edlen, gesangreichen Thema das Herz. Da ist die Musik wirklich „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" oder gar als Spiel mit tönend bewegten Formen. Weit mehr ist das letzte der Fall in den *Klavierwerken*, die überhaupt in ihrer ganzen Anlage eine merkwürdige Stilübereinstimmung zeigen. Bei der Eröffnungsfeier des Festes durch den Oberbürgermeister Geh. Rat Dr. *Schmieding* spielte Frau *Kwast-Hodapp* mit glänzender Technik op. 81 Variationen und Fuge über ein Thema von Bach. Höher stellen wir in dieser seelischen Beziehung die Beethoven-Variationen op. 86, bei denen der Komponist in unserem einheimischen Pianisten *W. Eickemeyer* einen trefflichen Partner hatte. Die Passacaglia und Fuge hörten wir zunächst nach einem gediegenen Vortrage Dr. *Neitzels* durch zwei Schülerinnen des Redners, und beim Feste selbst spielte es der Komponist mit Frau Kwast-Hodapp. Was weiß Reger aus dem unbedeutenden chromatischen Thema zu entwickeln! In der schier unübertreffbaren Ausführung wirkt's auch, doch unseres Erachtens ist die Wirkung mehr äußerlicher als innerlicher Natur.

Einen ausgiebigen Raum nahm der *Lyriker* Reger ein. In den Vortrag von nicht weniger als 27 Liedern teilten sich Frau *Erler-Schnaudt* (München), Frau *Stägemann-Sigwart*, Frau *Fischer-Maretzki*, Frau *Lula Mysz-Gmeiner*. Neben geschraubten, undankbaren Sachen gab es da Perlen deutscher moderner Lyrik; den stärksten Anklang fanden die Lieder aus den „schlichten Weisen" op. 76. Am Klavier saß meistens der Komponist. Er begleitete wundervoll, aber von seinen *pp*-Schlüssen haben in dem großen Saale des Fredenbaum nicht viele etwas gehört. Eine ungemein schwierige Aufgabe hatte sich die „Musikalische Gesellschaft" (Leitung: *Karl Holtschneider*) gestellt, indem sie zwei Motetten: „Mein Odem ist schwach" op. 110 (Dauer über 20 Minuten) und „Palmsonntagmorgen" zum Vortrag brachte. Nur die leistungsfähigsten und besten Chorvereinigungen dürfen sich an die erste Motette wagen, und auch diese nur dann, wenn sie vor vielen Proben (man sprach hier von mehr als 60) nicht zurückschrecken. Die noch junge Musikalische Gesellschaft hat sich aufs beste bewährt; in fast ungetrübter Reinheit flossen die Harmonien dahin, der Chorklang war im *pp* von wunderbarer Schönheit. Weit dankbarer und weniger schwer ist der „Palmsonntagmorgen", der sicherlich jetzt häufiger in den Programmen der a cappella-Chöre zu finden sein wird. Der Dortmunder „Musikverein" (Leitung Prof. *Julius Janssen*) hatte in der Uraufführung der „Nonnen" op. 112 für Chor und Orchester ein dankbares Feld der Betätigung gefunden. Er sang mit Schwung und Begeisterung und brachte die packenden Steigerungen des Werkes wirkungsvoll zu Gehör. Daß der Chor des Musikvereins, der noch drei Wochen vorher „*Das Licht*" von Lorenz aufführte, das immerhin nicht leichte Chorwerk in der kurzen Zeit bewältigte, war ein Zeichen hoher, musikalischer Intelligenz.

Von den großen *Orchesterwerken* hatte die Serenade op. 95 für zwei Orchester wohl den unbestrittensten Erfolg. Das liegt zum Teil freilich in der ganzen Natur des freundlichen und liebenswürdigen Werkes. Der symphonische Prolog op. 108 erfordert ein viel tieferes Eindringen, aber er lohnt auch die Mühe. Wir würden es unbedingt für das reifste Werk des Meisters halten, wenn die Form geschlossener wäre; das seelisch am tiefsten angelegte Werk ist es sicher. Die Wiedergabe durch unsere von Berlin und Essen verstärkten Philharmoniker unter des Kgl. Musikdirektors *Hüttner* energischer und zielbewußter Leitung war einfach glänzend. Das Orchester hat überhaupt so wesentlich zum ganzen

Erfolge des Festes beigetragen, daß man es wohl versteht, wenn Reger bei dem Festbankett im alten Rathaussaale hervorhob, es dürfe sich den besten der Welt zuzählen. Daß dem so ist, verdankt Dortmund in erster Linie Georg Hüttner, der hier bereits 25 Jahre rastlos gewirkt und gestrebt hat. Hüttner leitete auch die Hiller-Variationen op. 100, während Reger das von Marteau gespielte Violinkonzert op. 101 dirigierte. Die auseinandergehenden Urteile über dieses Konzert verstehen wir nicht recht. Wir meinen, wer sich in die stilistischen Eigenarten des Brahmsschen Konzertes eingelebt hat, der müsse auch von diesem sich angezogen fühlen. — Das Reger-Fest liegt hinter uns. Mag man sich zu seiner Kunst stellen, wie man will, nachhaltige und tiefe Eindrücke wird jeder Unbefangene erhalten haben.

Wiener Opernbrief.

Es gibt wohl keine große Residenz, die mit so viel Interesse an ihrer *Hofoper* hängt. Ueber ihre Verhältnisse genau unterrichtet zu sein, gilt als ein Erfordernis der guten Gesellschaft, und selbst Leute, die vielleicht bloß einmal im Jahre die heiligen Hallen am Opernring betreten, verfolgen die Vorgänge darin mit Aufmerksamkeit. Ueber Vorzüge und Mängel des Instituts wird in ganz Wien leidenschaftlich diskutiert, und immer gibt es eine Affäre, welche die Donauphäaken in Atem hält.

Zurzeit geht die allgemeine Meinung dahin, daß die künstlerischen Leistungen unbefriedigende sind, sogar die Leitartikel der führenden Blätter haben sich mit dieser Tatsache beschäftigt und wiederholt tauchten sehr bestimmte Gerüchte über bevorstehende Wechsel in der Leitung auf. Natürlich muß *Weingartner* an allem schuld sein, und es ist wahr, er hat bisher geringe Proben einer echten Direktorialbegabung abgelegt, und daß er, der glänzende Konzertdirigent, nur ein mittelmäßiger Theaterkapellmeister ist, weiß alle Welt. Aber er ist dabei ein durchaus nobler Künstler, der Gutes will, und an vielen Uebelständen trägt nicht er die Schuld, sondern das System. Eine Besserung wird erst eintreten, wenn die Verwaltung, die artistische Leitung und die erste Kapellmeisterschaft völlig getrennt werden, denn ein vorzüglicher Dirigent ist, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer ein guter Verwalter, ein tüchtiger Rechner. Zudem hat die unsinnige Höhe der Eintrittspreise die Bildung eines regelmäßig sich einfindenden Stammpublikums erschwert und den Besuchern ein Recht zu Ansprüchen gegeben, die auch die reichstdotierte Bühne nur ausnahmsweise befriedigen kann. Vor solchen Begebenheiten und bei dem Amerikakoller unserer Stars hätte auch jeder andere Direktor einen harten Stand gehabt. Weingartner aber beging den Fehler, die Gunst des Publikums durch Konzessionen gewinnen zu wollen. Daher die (jetzt wieder aufgemachten) Striche bei Wagner, daher die Neustudierung älterer Modeopern, daher der Versuch, statt der über den Ozean entlaufenen „Lieblinge" neue Stars zu setzen, was an der Seltenheit dieser Singvögel zumeist scheiterte. Zu dem Ausweg aber, die Stars durch intensive Pflege des Ensembles zu paralysieren und den Widerspruch ernsterer Kunstfreunde durch die Aufführung bedeutender Schöpfungen, die nicht Kassenstücke sind, zum Schweigen zu bringen, will man sich noch immer nicht entschließen.

Erwägt man die Schwerfälligkeit des Apparats einer solchen Hofoper, so kann man nicht sagen, daß Weingartner und sein Stab geschlafen haben. Es wurden fünf Opern neu studiert: Gounods „Faust", Cornelius' „Barbier", Verdis „Othello" (in italienischer Sprache), Wagners „Meistersinger" Donizettis „Liebestrank". Von diesen war der „Othello" weitaus die beste Vorstellung, der auf virtuose Sänger berechnete „Liebestrank" mit zweiter Garnitur die schwächste. Auch die „Meistersinger", so merkwürdig transparent Weingartner die Orchesterpolyphonie herauszustellen wußte, haben kalt gelassen. Die Finsternis, die über dem ersten Akte lastete, die Verfehltheit mancher Besetzung und eine gewisse Humorlosigkeit des Ganzen verhinderten jene unmittelbare zündende Wirkung, die bei diesem Werke sonst unausbleiblich ist.

Von den Novitäten der Saison sind *Blechs* „Versiegelt" und *Goldmarks* „Götz" nur für Wien neu gewesen. Die „Tosca" *Puccinis*, die zuvor schon von der Volksoper herausgebracht worden war, hat die Hoffnung, ein Kassenmagnet zu werden, bis jetzt nicht erfüllt. Goldmarks „Götz" wurde zum achtzigsten Geburtstag des Komponisten gebracht, der sich ja in Wien besonderer Verehrung erfreut. Ob damit dem Prestige Goldmarks ein besonderer Dienst erwiesen worden ist? Von allen erdenklichen Stoffen stand dieser schlichte deutsche Vorwurf einem Meister von der üppigen exotischen Phantasie und dem überschwenglichen, furiosen Temperament eines Goldmark wohl am fernsten. Er ist auch hier der alte Draufgeher und Blender geblieben und hat diese Verballhornung des Goetheschen Stückes mit den Farben bestrichen, die man in brennender Glut und blühender Sinnlichkeit aus der „Königin von Saba" kennt. Der Abend, der in dekorativer Hinsicht und in der ganzen Art der Wiedergabe den Stempel einer Höflichkeitsaufführung trug, brachte dem greisen Künstler eine Art triomphe d'estime.

Als einzige Uraufführung hörten wir die Oper „Der Musikant" von *Julius Bittner*, einem Wiener, der schon vorher mit seiner „Roten Gred" eine beachtenswerte Talentprobe geliefert hatte. Bittner ist zwar mehr Poet und Komponist eigentlich nur im Nebenamt. Sein neues Werk erfreut wiederum durch die frische Realistik der Gestalten und durch die alles konventionelle Librettistendeutsch glücklich vermeidende Sprache des Buches. Manchem wird sie in ihrer Urwüchsigkeit sogar Schrecken eingeflößt haben und ohne Zweifel hat Bittner dem saftigen Kneiphumor allzu viel Raum gegeben. Die Oper spielt in zwei Wirtshäusern. Während fast der Hälfte ihrer Dauer wird gezecht, während eines Viertels musiziert und erst der Rest gehört der eigentlichen Handlung. Ihr Held ist der relegierte Student Wolfgang Schönbichler, der jetzt eine wandernde Musikantentruppe dirigiert, wie sie zu Ende des 18. Jahrhunderts zahlreich durch Süddeutschland zogen. Er liebt die temperamentvolle Sängerin Violetta, den Star seiner Truppe, die ihm aber durch den Spielgrafen von Salburg entführt wird. Im Begriffe, sich das Leben zu nehmen, wird er von der jungen Geigerin der Truppe, der sanften, schweigsamen Friederike, daran gehindert und erkennt in der bisher Unbeachteten die wahlverwandte Lebensgefährtin. Der anbrechende Morgen bescheint, der erwachende Vogelgesang begrüßt zwei Glückliche. — Die Musik, die Bitter zu dieser nicht gerade sehr spannenden, aber sehr lebendig gestalteten Geschichte geschrieben hat, ist nicht die eines souveränen Meisters, aber jedenfalls die eines grundehrlichen Talentes. Auch als Komponist gibt er sein Bestes in den genrehaften Momenten. Im übrigen trägt Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vor. Das Beste, was man von der Musik sagen kann, ist der überzeugende Eindruck, daß das alles aus e i n e m Hirnkastel kommt, wie das „Geigerle" Friederike einmal sagt. Wort, Weise, szenischer Vorgang decken einander vollständig. Die von *Bruno Walter* dirigierte Vorstellung, zu der *Kolo Moser* entzückend trauliche Szenenbilder geschaffen hatte, war eine der besten der letzten Jahre, wenigstens insofern, als auch hier die Szene, der Gesang und das Orchester sich zu einer merkwürdigen Einheitlichkeit zusammenschlossen. *Erik Schmedes* als Schönbichler, Frau *Gutheil-Schoder* als Friederike, Herr *Mayer* als feuchtfröhlicher Fagottist bildeten die starken Stützen der Premiere, die dem Dichterkomponisten einen vollen Erfolg brachte, so daß die Hofoper auch auf sein jüngstes Werk „Der Bergsee" bereits die Hand gelegt hat.

Im übrigen gab es im Personal manche Veränderungen. Die herrliche Stimme *Demuts* und der gewandte Spielbariton *Moser* wurden uns durch den Tod entrissen. *Selma Kurz* und *Leo Slezak* gehören dem Institut nur noch als Pflichtgäste an. Slezak, der verhätschelte Liebling der Wiener, wurde, als er müde von Amerika wieder eintraf, um seine vertragsmäßigen Abende abzusingen, geradezu eisig aufgenommen. Hoffentlich wirkt die Lektion. Sein Stellvertreter *Miller* findet trotz schöner Mittel noch nicht den Kontakt mit unserem Publikum. Für Demut ist *Hofbauer* aus Berlin gewonnen. Verlassen wird uns Frl. *Marcel*. Sie kam auf Empfehlung von Richard Strauß, um die Elektra hier zu kreieren. Plötzlich entdeckte sie, daß ihr Organ zu schön für diese Rolle sei, und das Straußsche Werk verschwand vom Repertoire. Nach einer Reihe wenig erfolgreicher Debüts kam die Künstlerin aber zur Erkenntnis, daß ihre berückend schöne Stimme doch eigentlich im Konzert am besten zur Geltung komme und nimmt jetzt ihren Abschied.

Die *Volksoper*, die vor ein paar Jahren Miene machte, mit der Hofoper in ernste künstlerische Konkurrenz zu treten, zeigt in dieser Saison ein betrübendes Bild des Niedergangs und hat als Neuheiten nur Operetten gebracht. Hoffentlich gelingt es der neuen Direktion, an die besseren Traditionen der Eröffnungszeit wieder anzuknüpfen und den breiten Schichten Wiens die Freude an der Oper zu erhalten.

Richard Batka.



Essen. Der Wellenschlag der Konzertflut ist in dem heurigen Semester nicht hoch gegangen. Der Führer des musikalischen glückhaften Schiffes führte die zahlreiche und musikbegeisterte Schar des Musikvereins, nur bekannte, wohlerprobte Wege

und mied alle Klippen, die, aus unaufgeführten Novitäten sich bildend, das Schiff zum Schwanken oder gar zum Scheitern und damit nicht zu erfolgreichen Zielen geführt hätte. So schenkten die „Schöpfung“, „h moll-Messe“ und „Das verlorene Paradies“ durch die Mitwirkung der Sängerinnen Noordewier-Reddingius, de Haan-Manifarges und der Sänger Messchaert und Senius geadelt, der Masse Genuß und Erquickung. Dazu kam ein einziges kleines Chorwerk von *Weismann* „Fingerhütchen“ und in zwei Sonderkonzerten Vorträge des Frankfurter Vokalquartettes und der Berliner Trio-Vereinigung Marteau, Becker, Dohnányi. An Orchesterwerken durften wir ebenfalls lauter alte, bekannte liebe Gesichter begrüßen: Wagners Faust-Ouvertüre, Schuberts Unvollendete, Beethovens Siebente und Brahms' Erste. Hugo Becker und Zimbalist erfreuten uns mit Schumanns Violoncellkonzert und Bruchs Schottischer Fantasie für Violine. Gewiß — nur erprobte Musik s i c h e r t Erfolg und innerliche Zufriedenheit. Aber der Geist, der daraus leuchtet, will der jungmächtigen, fabelhaft sich entwickelnden und glühend begeisterten Stadt Essen nicht mehr passen. *-l-*

München. Die „Konzertgesellschaft für Chorgesang“ hat ihre dieswinterliche Tätigkeit mit einer Aufführung des „Requiems“ von *Verdi* — einer großen Seltenheit des Münchner Konzertsaales — beschlossen. Solistisch wirkten die Damen *Lauprecht van Lammen, E. Schünemann* und die Herren *Buysson* und *F. v. Kraus* mit, das Orchester stellte, wie gewohnt, der „Konzert-Verein“, und an der Spitze des Ganzen stand der junge, hochbegabte Lübecker Dirigent *Hermann Abendroth*, der insbesondere auch in München noch aus der Zeit seiner ersten selbständigen Taten im Bereich Frau Musikas in bester Erinnerung steht. Denn A. gehört zu den wenigen, wirklich „geborenen“ Dirigenten unserer Tage. Seine diesmalige, geradezu vollendet einheitliche Leistung gab eine Bestätigung davon, und an gleicher Stelle hatte man eine ebensolche Feinheit der Nuancierung bei strammster Energie der Gestaltung wohl noch kaum zu bemerken Gelegenheit gehabt. Abendroths Verdienst war um so höher zu werten, als er den Chor nur gastweise übernommen hatte. Wer der zukünftige ständige Leiter der Konzertgesellschaft werden wird, darüber verlautet zurzeit noch nichts Bestimmtes. Es wäre aber im höchsten Grade erfreulich, wenn eine frische, strebsame und allseitig begabte Kraft gewonnen werden könnte, die fähig wäre, die Traditionen des ehemaligen Porgesschen Chor-Vereines auch im Sinne des musikalischen Fortschrittes auszubauen und der Konzertgesellschaft weiterhin die Bedeutung zu sichern, zu der sie als ein mächtiger Faktor des einheimischen Musiklebens geradezu berufen ist. Die Heranziehung bemerkenswerter Talente wäre für München im Augenblick auf gewissen Gebieten — die meiner Spezialberichterstattung für die „Neue Musik-Zeitung“ allerdings ferner liegen — eine allgemeine Pflicht, da uns im letzten Dezennium Schicksalsmacht und äußere Umstände manche Verluste auferlegten. Zu den bedeutenden Persönlichkeiten, die uns verlassen, um an anderem Ort außergewöhnlichen Aufgaben entgegenzugehen, ist nunmehr auch *Siegmund v. Hausegger* zu zählen. Sein Abschiedskonzert, das der hiesigen Ortsgruppe des Richard-Wagner-Verbandes gewidmet war und einen glänzenden Erfolg gezeitigt hat, war danach angetan, sein hohes künstlerisches Können darzutun, das heute vielleicht noch vertiefter erscheint als in den Frankfurter Tagen. *W. Gl.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— *Webers* nachgelassene, von Gustav Mahler vollendete komische Oper „Die drei Pintos“ hat bei ihrer Erstaufführung am Hoftheater in Mannheim bei guter Aufführung ziemliches Interesse erregt, das der hübschen melodiösen und innigen Musik zuerst galt.

— In *Köln* ist nach mehrjähriger Pause *Zöllners* „Versunkene Glocke“ aufgeführt worden.

— In *Mainz* hat der Philharmonische Verein Webers Einakter „Abu Hassan“ aufgeführt.

— Die Pantomime „Der Schneemann“ des 13jährigen *Erich Wolfgang Korngold* ist von der Wiener Hofoper erworben worden und soll im Herbst zur Uraufführung kommen. (Die „Neue Musik-Zeitung“ hatte in Heft 14 die Introduktion daraus veröffentlicht.)

— *„Liebesrache“*, ein Ballett von *Hans v. Zois*, brachte bei seiner Uraufführung am *Grazer Stadttheater* dem Komponisten stürmische Ehrungen ein. Der Stoff von *Rudolf Holzer* behandelt humorvoll phantastische Liebesabenteuer an der Riviera. Zois, der als Liederkomponist und Schöpfer erfolgreicher, heiterer Bühnenwerke (Kolombine, Venetianer) sich einen guten Namen unter den österreichischen Tondichtern gemacht hat, stattete sein jüngstes Werk mit einschmeichelnder Melodik, moderner Harmonik, packenden Rhythmen und einer farbenreichen Instrumentation aus. *J. S.*

— Thomas Beecham hat die „Feuersnot“ von *Strauß* für seine diesjährige Opera Comic Season in His Majestys Theatre in *London* erworben. Sie wird dort im Laufe des Monats Juni ihre Uraufführung in englischer Sprache erleben.

— *Saint-Saëns* arbeitet an einer neuen vieraktigen Oper, die „Deianira“ betitelt ist.

— In *Paris* ist im Gaité Lyrique die Oper „Le Soir de Waterloo“ von *Emile Nérini* nach einem Textbuch der Brüder Adenis aufgeführt worden.

— Die *Metropolitan-Oper* in *New York* (Giulio Gatti-Casazza) kündet folgende Novitäten an: Mussorgskys „Boris Goudonow“, Charpentiers „Vie de poète“, Jean Nougues „Quo vadis“, Leroux' „Der Vagabund“, Humperdincks „Königskinder“, Puccinis neue Oper „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“ und die dort noch nie gegebene Glucksche „Armida“. Dazu werden „Romeo und Julie“, „Maskenball“, „Wilhelm Tell“, „Die Hugenotten“, „Freund Fritz“ u. a. neu inszeniert werden.

— Der *Dresdner* „Kreuzchor“ hat (als Uraufführung) eine Motette „Quare ergo“ von *Rosario Scalero* aufgeführt. Der in Rom lebende Komponist hat sich als Tonsetzer in verschiedenen Stilgattungen, und zwar überall mit glücklichstem Erfolge versucht. Seine Kompositionstechnik, die Art und Weise, wie er alle, selbst die kompliziertesten kontrapunktischen Formen beherrscht, sind staunenswert. *-er.*

— Im „Berliner Tonkünstlerverein“ sind Lieder und Klavierstücke von *Otto Urbach* durch den Dresdner Konzertsänger Paul Tödten und den Komponisten erfolgreich zur Aufführung gebracht worden.

— Die *Kölner* Kammermusik-Vereinigung hat ein Streichquartett von *Fritz Fleck* zur Aufführung gebracht.

— Wie man uns aus *Frankfurt* schreibt, hat das dritte und letzte Konzert dieser Saison des „Rühlschen Gesangvereins“ in Frankfurt a. M. unter *Karl Schurichts* Leitung die „Missa solemnis“ in einer wahrhaft mustergültigen Aufführung gebracht. Das vorzügliche Solistenquartett bestand aus Frau Noordewier-Reddingius, Frl. Alice Aschaffenburg, Herren Moers und Reimers. Kein Geringerer als der eben von einer Konzertreise aus Spanien zurückgekehrte Prof. Henri Marteau hatte das Violinsolo übernommen. Des enthusiastischen Jubels war kein Ende. Man darf dem hochstrebenden Künstler von außergewöhnlicher Begabung eine große Zukunft voraussagen.

— In *Meiningen* hat im letzten Abonnementskonzert der herzogl. Hofkapelle, das auch den „Feuerreiter“ von Wolf für Chor und Orchester in vollendet schöner Aufführung brachte, eine Novität, das Chorwerk „Der Milchbrunnen“ von *A. v. Othegraven*, viel Beifall gefunden. Im letzten Kammermusikabend spielte Prof. *Jenner* aus Marburg, ein Brahmsschüler, sein neuestes Werk: ein Klavierquintett, in Gemeinschaft mit der hiesigen Kammermusikvereinigung mit außerordentlichem Erfolge. *L.*

— Eine interessante Novität hat Dr. *Hochs* Konservatorium in *Frankfurt a. M.* aufgeführt: die schöne, fast vollständig vergessene Es dur-Messe von Carl Maria v. Weber. Der allgemeine Beifall, den das Werk fand, berechtigt zu der Hoffnung, daß die Chorvereine sich in Zukunft öfter seiner Existenz erinnern werden.

— In einem Konzert der Musikschule zu *Würzburg* ist das „Deutsche Requiem“ von Johannes Brahms aufgeführt worden.

— Im Konservatorium für Musik in *Neustadt a. d. Haardt* sind als dramatische Prüfungen „Cavalleria Rusticana“ und Webers „Abu Hassan“ aufgeführt worden.

— In *Brüssel* hat die erste Aufführung des schönen und lebensfrischen Chorwerks „Frithjofs Heimkehr“ von *J. G. E. Stehle* in französischer Sprache mit solchem Erfolge und Beifall stattgefunden, daß eine zweite Aufführung für nächste Saison beschlossen worden ist. Die Chöre, die im Werke die Hauptrolle spielen, waren sehr gut einstudiert und von sehr schöner Klangfarbe, so wie man sie nur selten im Konservatorium, wo Gesangskunst Aschenbrödel ist, zu hören bekommt. Von den drei Solisten war es besonders Frau Lotze-Holz aus Nürnberg, die Herrliches schuf. Dr. Widmann aus Eichstätt leitete das große Orchester mit größter Umsicht und Sicherheit. *A. L.*



KUNST UND KÜNSTLER

— *Lex Parsifal.* In der Generalversammlung des „Deutschen Bühnenvereins“ (der Vereinigung deutscher Theaterdirektoren) in Lübeck sollte folgender Antrag, der von *Max Martersteig* (Köln) und Genossen ausging und, nach dem Geschäftsbericht und den Wahlen, an erster Stelle auf der Tagesordnung stand, beraten werden: „Der Bühnenverein möge eine Resolution fassen, laut welcher die Bühnenleiter sich verpflichtet halten, auch nach 1913 das Bühnenweihspiel „Parsifal“ *nicht* aufzuführen, solange das Festspielhaus in

Bayreuth unter der Leitung der nächsten Erben Richard Wagners und des Verwaltungsrats der Bayreuther Festspiele steht. Weiter verpflichten sich die Mitglieder des Bühnenvereins, im Falle anderweitige Unternehmungen zur Aufführung des „Parsifal" schreiten sollten, ihre Mitglieder zu diesem Behufe nicht zu beurlauben." Der Antrag kam nicht zur Diskussion, da ihn Herr Martersteig zurückzog.

— *Denkmalspflege.* Der Palazzo Vendramin in *Venedig*, in dem *Richard Wagner* gestorben ist, soll mit einem marmornen Relief des Meisters geschmückt werden. Der Plan dieser Ehrung geht von in Paris ansässigen Wagner-Verehrern aus; an der Spitze stehen Komtesse Seilern, M. Ecorcheville von der Société „Les Amis de la Musique", M. Max Rikoff vom Pariser „Figaro" usw. Der venezianische Bildhauer Ettore Cadorja ist mit der Anfertigung des Monuments betraut, dessen Enthüllung im Oktober stattfinden soll.

— *Jubiläum.* Die Wiener Philharmoniker haben das Fest ihres 50jährigen Bestehens unter großen Ehrungen gefeiert. Der Kaiser Franz Josef II. wohnte den Festlichkeiten im Rathause, die die Stadtgemeinde veranstaltet, ebenfalls bei. Außerdem hatte sich daran das vornehmste Publikum Wiens sowie eine große Zahl auswärtiger Delegierter beteiligt.

— *Von den Konservatorien. Jose Eibenschütz*, der Dirigent des Orchesters der Hamburger Musikfreunde, ist vom Konservatorium Krüß-Färber in *Hamburg* zur Leitung der Orchesterklasse berufen worden.

— *Orchester-Wettstreit.* Am 14. und 15. August findet in *Limoges* (Frankreich) eine große internationale Musikkapellen-Konkurrenz statt. Massenet und Saint-Saëns stehen an der Spitze dieser Veranstaltung.

— *Stiftung.* Eine originelle Erbschaft ist dem Pensionsfonds der *Wiener* Hofoper und des Burgtheaters zugefallen. Der Apotheker *Paul Köller* hat die seit 1640 bestehende Mariahilf-Apotheke den beiden Pensionsfonds hinterlassen. Der alljährliche Reingewinn wird den beiden Kassen zu gleichen Teilen zufließen.

— *Preisausschreiben.* Die „Gesellschaft der Musikfreunde in Wien" beschloß, anläßlich ihres im Jahre 1912 stattfindenden hundertjährigen Jubiläums einen internationalen Preis von 10 000 Kronen für das beste *Oratorium* auszuschreiben. Komponisten aller Länder können sich beteiligen, doch müssen die Werke mit deutschem Text abgefaßt sein. — Im Einverständnis mit den Preisrichtern des „Jungdeutschen *Opern*-Preisausschreibens" werden die Termine verlegt wie folgt: Schluß des Einreichungstermines 15. Oktober 1910. Verkündung des Resultates des Preisausschreibens 1. Juni 1911. Aufführung der beiden Preisopern am Hamburger Stadttheater in der ersten Hälfte der Saison 1911. Eine weitere Verschiebung der Termine kann unter keinen Umständen bewilligt werden. Alle Zuschriften sind zu richten an die Verlagsgesellschaft „Harmonie", G. m. b. H., Berlin W. 9.

— *Preiserteilung.* Der Oberschlesische Arbeiter-Sängerbund hatte, wie seinerzeit auch an dieser Stelle bekanntgegeben, ein Preisausschreiben für die beste Komposition des von Felix Dahn gewidmeten Sängerspruches erlassen. Die Beteiligung — auch aus dem Auslande: Rußland, Italien, Schweiz, Amerika — war sehr stark. Die drei Preise in Höhe von 100, 60 und 40 Mk. erhielten folgende Bewerber: Musikdirektor *Theodor Munz*, Karlsruhe i. B. (I.), Seminarlehrer *Max Neumann*, Tarnowitz, Oberschl. (II.), Lehrer und Chormeister *Josef Bernauer* in Urfahr-Linz, Oberösterreich (III.).

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Dem Chormeister der Berliner Liedertafel, Musikdirektor *Franz Wagner*, ist der Professortitel verliehen worden. — Unser Mitarbeiter, Prof. *Otto Schmid* in Dresden, ist in Anerkennung seiner Verdienste um das Forschungsgebiet historischer Armeemarschmusik vom Kaiser von Oesterreich durch Verleihung des Ritterkreuzes des Franz-Josef-Ordens ausgezeichnet worden. — Dr. *Georg Dohrn*, der Dirigent der Singakademie und des Orchestervereins in Breslau, ist zum Professor ernannt worden.

— Der Intendant des Frankfurter Schauspielhauses, *Emil Claar*, hat sein 50jähriges Künstlerjubiläum gefeiert. Am 15. Mai 1860 debütierte er in einer kleinen Rolle des Dumasschen Schauspiels „Vater und Sohn" im Wiener Burgtheater.

— Der Rat der Stadt Leipzig hat das Entlassungsgesuch des Direktors der Vereinigten Stadttheater, *Robert Volkner*, zum 1. April 1912 genehmigt. Vom Herbst 1912 ist Direktor Volkner nun definitiv zum Intendanten beider Stadttheater in *Frankfurt* a. *M.* gewählt.

— Herzog Friedrich von Anhalt hat den Dramaturgen des Dessauer Hoftheaters, Prof. Dr. *Arthur Seidl*, auf Lebenszeit nunmehr bestätigt und im Charakter als Beamten des Herzoglichen Dienstes mit Pensionsberechtigung ab 1. Mai fest angestellt.

— Das Blüthner-Orchester in *Berlin* hat zum Dirigenten seiner großen Symphoniekonzerte *Siegmund v. Hausegger* gewählt. (Die übrigen Konzerte wird Edm. v. Strauß dirigieren.)

— In *Stettin* ist zum städtischen Musikdirektor an Stelle des scheidenden Prof. Dr. Lorenz vom Magistrat unter den vier zur engeren Wahl stehenden Bewerbern der derzeitige städtische Musikdirektor in Osnabrück, *Robert Wiemann*, gewählt worden.

— Die neue große Oper in *Berlin* soll den Tenoristen *Tänzler* für 60 000 Mk. Gage engagiert haben. Wir wollen abwarten, ob sich diese Nachricht „bewahrheitet".

— In *Stuttgart* hat unlängst Prof. *W. Förstler* das 25jährige Jubiläum als Musikdirektor des Stuttgarter „Liederkranzes" gefeiert.

— In *Rom* hat unter lebhafter Beteiligung der städtischen Behörden *Alessandro Vesella* sein 25jähriges Jubiläum als Dirigent der „Banda communale" begangen.

— *Karl Goldmark* hat am 18. Mai seinen 80. Geburtstag gefeiert. (Wir kommen darauf in einer der nächsten Nummern noch zu sprechen.)



PAULINE VIARDOT GARCIA †.

— *Pauline Viardot-Garcia*, die berühmte Gesangsmeisterin, ist in Paris im Alter von 89 Jahren gestorben. Sie war eine Schwester Manuel Garcias, des Erfinders des Kehlkopfspiegels. Geboren am 18. Juli 1821 in Paris, verlebte sie ihre Jugend in England, den Vereinigten Staaten und Mexiko. Nach Europa zurückgekehrt, nahm sie Unterricht bei Franz Liszt. 1839 trat sie zum ersten Male als Sängerin auf der Bühne auf. Triumph reihte sich an Triumph in England, Italien, Spanien, Frankreich, den Niederlanden, Deutschland und Rußland. 1840 hatte sie sich mit dem Historiker Louis Viardot verheiratet. 1848 schuf sie eine ihrer größten Gestalten, die Fides im „Propheten". Seit 1863 hatte Pauline Viardot-Garcia dem Theater entsagt. Sie trat nur noch in Konzerten auf und widmete ihre Zeit ihren Schülern und ihrer Familie. Pauline Viardot hat auch Kompositionen geschaffen, unter anderem die Oper „Der Wärwolf", deren Dichtung von Turgeniew stammt, und die zweiaktige Oper „Der letzte Zauberer", für die sie selbst den Text verfaßte. In ihrer Jugend dachte sie eine Zeitlang daran, Malerin zu werden. Die große Künstlerin hinterläßt zwei Kinder, den Komponisten Paul Viardot und eine verheiratete Tochter. (Artikel über Pauline Viardot-Garcia brachte die „Neue Musik-Zeitung" in No. 10 des Jahrgangs 1884 und in No. 17 des Jahrgangs 1901.)

— Wie Herr *Arthur Laser* in *Berlin* uns mitteilt, hat er eine Konzertdirektion (Berlin-Friedenau, Kaiser-Allee 118) gegründet und sieht sich daher genötigt, die Konzertberichterstattung für die „Neue Musik-Zeitung" niederzulegen. Indem wir das zur Kenntnis unserer Leser bringen, sprechen wir gleichzeitig Herrn Laser für seine gewissenhafte, langjährige Mitarbeit als Referent unsern besten Dank aus.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 19. Mai, Ausgabe dieses Heftes am 2. Juni, des nächsten Heftes am 23. Juni.

Besprechungen und Anzeigen

Jung-Russische Klaviermusik.

Scriabine, 4 morceaux op. 56 (80 Pf.) und 2 morceaux op. 57 (60 Pf.), Edit. Belaieff. Diese blassen, bleichsüchtigen überfeinerten, verquälten oder auch wieder barock, gewalttätig und ironisch dahinstürmenden Stücke haben kaum ihresgleichen auf dem ganzen Gebiet künstlerischen Schaffens. Sie sind noch melancholischer und zarter als Chopins Notturnos. Man denkt dabei an Botticellis Wehmut und Crivellis Preziosität, an die schmalhüftigen, zartgliederigen sehnsuchtäugigen, müden, verträumten Mädchengestalten und die lindwurmtötenden fahrenden Ritter und düsteren Condottieri der Präraffaeliten: Burne Jones, Strudwicks und Melchior Lechters. Auch des russischen Malers Somoff Rokokofiguren sind nicht so zerbrechlich wie Scriabines musikalische Gebilde. Theoretisch betrachtet, stellen sich seine Stücke als Folgen von lauter 1—3fach alterierten Neben-Septimen- und Nonenakkorden dar, die sich nicht in Dreiklänge, sondern wieder in andere dissonierende Akkorde auflösen oder sich als Vorhalte entpuppen. Dabei hat der Tondichter eine Vorliebe für den Tritonus, für die übermäßige Quarte und die verminderte Quinte und ohne Zweifel auch für die Ganztonleiter. Die Stücke schließen gern unbefriedigt mit einem sehnsüchtigen Septimenakkord oder einem Vorhalt. Und doch, wie schnell gewöhnt sich unser Ohr an diese seltsamen Klänge, zumal da die Miniaturen des Komponisten aus Sequenzen bestehen, d. h. denselben Gedanken immer wieder in anderer Lage bringen und dadurch Logik bekommen. Als beste Einführung in des Jungrussen absonderliche Gedanken- und Tonwelt empfehlen wir das op. 57 (m.). Niemand werden die 60 Pf. gereuen, die er an diese Musik wendet. Versteht er's, dann öffnet sich ihm eine Welt, so neu für uns, wie Wagners Tristanvorspiel für unsere Väter war. Versteht er's aber nicht, so ist „nicht viel hin“. Die Stücke op. 56 (m.—s.), die nur 80 Pf. kosten, geben ein genaueres Bild von Scriabines Schaffen, besonders nach der leidenschaftlichen und kräftigeren Seite, verlangen aber größere Fingerfertigkeit. Nur No. 3, Nuances, ist leicht. — Ich wäre neugierig, Scriabines Bild zu sehen, Näheres über diese exzeptionelle Persönlichkeit, die auf der äußersten musikalischen Linken marschiert, zu erfahren. Seine 5. *Sonate,* die früher hier empfohlen wurde, zeigt ihn als phantastischen Romantiker, dessen Seelenleben unruhig und zerrissen sein muß. Vergleicht man ihn z. B. mit Kalnin, so erscheint er als feiner Aristokrat, Chromatiker, als international, als individualistischer Spezialist, während Kalnin mehr auf volkstümlicher Basis ruhend kraftvoller und umfassender Diatoniker ist.

Liapounow, op. 29, 2. Valse Impromptu, Ges dur, 1.50 M., m.—(s.), op. 31. 7. Mazurka, gis moll, m.—s.; 2 M. op. 34 Humoreske, Ges dur (m.)—s., 2 M.; alle im Verlag *Zimmermann.* L. ist, wie wir früher konstatierten, ein Chopin redivivus, eine Reinkarnation des schwärmerisch elegischen polnischen Vaters des unsterblichen Genres der nobelsten Salonmusik. Ich muß mir diesen Komponisten seinem inneren Fühlen entsprechend auch äußerlich als aristokratisch, fein gekleidet, aufs eleganteste behandschuht und nur in den höchsten Zirkeln sich bewegend vorstellen. Die schwarzen Tasten und die vielen Vorzeichen sind seine Domäne, ein wohlklingender, oft weitgriffiger, durch rhythmische Rückungen belebter Klaviersatz zeichnet seine Stücke aus. Sie erfordern eine feinfühlende, elegante, virtuose Hand und werden sie bei unseren Pianistinnen finden. Am selbständigsten in der Erfindung ist die Humoreske mit ihren Doppelgriffen in der Rechten und ihrem 6/8-Takte, der aber leicht ermüdend wirkt.

Karpow, 3 Etudes de salon; 3 M., (m.)—s., Verlag *Zimmermann.* Bei diesem jungen Tonsetzer merkt man nichts von der Klaviermüdigkeit, welche E. d'Albert ganz offen ausspricht. Diese 3 Etüden zeigen im Gegenteil, daß die Jungrussen im Bestreben, sich alle Ausdrucksmöglichkeiten und Spielarten des Klaviers zu erobern, nicht nachlassen. Es sind 3 prächtige Konzertstücke für Virtuosen; in blühendem, klangreichem, aber harmonisch leicht verständlichem Satz geschrieben, behalten sie durchweg eine bestimmte Uebungsfigur bei; das erste das Händeablösen, das zweite den Wechsel von akkordlichen einfachen und Doppelgriffen, das dritte den Vortrag der Melodie durch die abwechselnden Daumen. Die 1. und 3. Etüde sind auch einer bescheideneren Technik durch fleißiges Studium erreichbar und lohnen den Fleiß durch glänzende Wirkung. Dem Charakter nach schließen sie sich an Henselts, Seelings und Sindings Art an.

A. Winkler, op. 15; 3 morceaux, *Edit. Belaieff,* zus. 1.20 M.; einzeln à 40—60 Pf. (Auch für diese Stücke lassen sich leicht die Chopinschen Vorbilder nachweisen.) No. 1, *Prélude* (m) ist von jener gottverlassen jämmerlichen Stimmung, die einem auf den Schwanz getretenen Köter eignet. Chromatische Klagen, Vorhalte und verminderte Septimenakkorde sind das Material, mit dem das ausgedrückt wird. No. 2, *Caprice,* m.—(s.), gleichfalls von zerrissener Stimmung, im ersten Thema voll Wucht des Ausdrucks, im zweiten weicher. Das Ganze ist von hinreißendem Temperament erfüllt und eignet sich vorzüglich zum Konzertvortrag. No. 3, (m.)—s., ist eine mehr idyllische *Etüde* modernen Anstrichs, welche dem 5/8-Rhythmus der einen Hand den 3/4-Takt der andern entgegensetzt und dadurch ein eigentümlich unruhiges Wogen erzeugt.

Blumenfeld, op. 40, *Glocken,* (m.)—s., Suite für Klavier. *(Ed. Belaieff.)* 80 Pf. Das sind keine realistischen Glockennachahmungen, wie Griegs häßlicher Spaß im V. Heft der lyrischen Stücke, sondern harmonisch oft kühn und fortgeschritten sich gebende, schwer lesbare, Akkordsprünge liebende Klangschwelgereien, welche nur durch stereotype Figuren an das Läuten erinnern. In No. 1 mit dem Titel *„Glocken und Glöckchen“* kehrt der Gedanke e h cis gis öfters wieder, in No. 2, *„Trauerglocken“,* steht einer frei behandelten Halbtonschrittfolge cis d dis e als Mittelsatz ein synkopiertes kantables Thema gegenüber. In No. 3, *„Feierliche Glocken“,* wird mit 3—4 selbständigen Motiven in kunstvoller Weise kontrapungiert. Alle erwähnten Stücke zeichnen sich durch Noblesse und inneren Wert aus und heben sich von der Durchschnittsware vorteilhaft ab. *C. Knayer (Stuttgart).*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 17 bringt zwei Stücke der älteren Musik. Die Vertreter der Renaissancebewegung werden uns vielleicht Dank wissen für die praktische Art, womit wir ihre Bestrebungen in der Erkenntnis ihres Wertes jahraus jahrein unterstützen, wenn wir natürlich auch nicht glauben, daß alles Heil und Rettung nur von den Alten käme. Ueber *Mundays* Fantasia ist im Führer durch die Klavierliteratur von *Urbach* nachzulesen. Leider mußten wir die Variationen von Bull wegen ihres größeren Umfanges auf später zurückstellen. — Das innige „Lieblich hat sich gesellet“ ist das erste einer Reihe von Volksliedern, die wir vom Bearbeiter *Georg Winter* in Leipzig erworben haben.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

F. B. in J. Wenden Sie sich wegen der Methode Sevcik entweder an das Wiener Konservatorium, oder direkt an das Konservatorium in Prag, wo Sevcik als Violinlehrer wirkt. Die Violinschule besteht aus 4 Teilen (der erste für Anfänger).

O. B. in E. Der Besuch der genannten Anstalt käme in Betracht, wenn dort derartige Prüfungen stattfinden, was wir im Augenblick nicht sagen können. Fragen Sie direkt in S. an.

A. Sch. Auf die Festschrift ist aufmerksam gemacht worden. Viele Grüße!

Konservatorium. Das Probespiel für Streicher um die Orchester-Freistellen am Hochschen Konservatorium in Frankfurt findet Anfang Juni statt. Es ist also höchste Zeit. Schulpflichtige Bewerber ausgeschlossen. Reisevergütung findet nicht statt. Das übrige werden Sie aus dem Ihnen zugesandten Prospekt ersehen.

Fachlehrer A. Es handelt sich um die Glasharmonikas. Franklins Harmonika hat viel Verbreitung gefunden. Auch eine Klavierharmonika ist gebaut worden (mit Tastatur). 1862 ist ein Buch K. F. Pohl „Zur Geschichte der Glasharmonika" erschienen.

W. H. 31. Wir danken Ihnen verbindlich für den Hinweis auf den jungen Komponisten, den wir, wie Sie richtig vermuten, nicht unbeachtet lassen werden. Wir bitten Sie um freundliche Vermittlung. Jedoch sehen wir einer Einsendung von Manuskript nicht vor dem Juli entgegen. — Als eingeschriebene Geschäftspapiere. — Schwerlich. Beachten Sie die Anzeigen über Jensens Neuausgaben, die vor einiger Zeit in der „N. M.-Ztg." erschienen sind.

M. W. Wir bitten um Beachtung unserer „Besprechungen", die das von Ihnen Gewünschte enthalten. Wir können unmöglich solche Spezialwünsche beantworten. Im übrigen: Hofmann, Führer durch die Violinliteratur. Verlag Zimmermann, Leipzig.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 17. Mai.)

E. H. 77. Vertonen Sie zunächst vierfüßige Vierzeiler volkstümlicher Lyrik, denn Sie haben bei schwierigeren Formen noch mit den rhythmischen Verhältnissen zu kämpfen. Auch in der Akkordik sind Sie noch nicht so erfahren, um tiefer interessieren zu können. Die gehäufte Chromatik in dem Lied von Storm wirkt unschön. Das „Abendlied" ist nicht ohne Stimmung. Mit bewundernswertem Mut schreiben Sie sogar eine 2stimmige Fuge, und wir waren angenehm überrascht von dem kontrapunktischen Geschick, das Sie sich schon angeeignet haben. Vermeiden Sie vorerst Themen, die mit der Quinte einsetzen.

Pop-itsch, stud. in Berlin. Es ist uns unmöglich, auf Grund einiger Melodien zu einem zuverlässigen Urteil über Ihre musikalische Befähigung zu gelangen und zur Verwirklichung Ihres Ideals etwas beizutragen. Sinn für plastische, gefällige Gebilde scheinen Sie zu haben, mehr läßt sich aus Ihren Noten nicht entziffern. Wenden Sie sich mit Ihrer Oper an eine Berliner Kunstgröße.

W. R. in U–s. Sie besitzen noch nicht das zur Komposition einer Sonate erforderliche Rüstzeug. Dazu fehlt Ihnen noch viel, sehr viel. Adagio und Menuett enttäuschen bei Ihnen durch die allzuknappe Form sowohl wie durch den dürftigen Inhalt. Den an sich nicht üblen Motiven des reicher ausgestatteten ersten Satzes fehlt die künstlerische Verarbeitung. Wir verkennen nicht, daß sich hinter Ihrem Wagemut ein Talent verbirgt.

Käfertrio. Drei grundverschiedene Typen. Aber der Zusammenklang ist gut. Das macht das Verhältnis von Grundton zu Terz und Quinte. Die Terz ist das Herz im Akkord: dem dichtenden Maikäfer die Palme. In lichten Höhen schwebt wie ein holdseliger Seraph die Quinte. Und der Grundton, der Goldkäfer? Seines Lebens Traum vergolden Sphärenklang und Maienlicht.

P. M—mann. Das ist freilich ein reicher Notensegen; aber er bekundet eine Entwicklung. Zuzeiten scheint Sie das Modulationsfieber zu befallen, und dann ist nicht immer Gold, was glänzt. Ein so beneidenswertes Talent hat nicht mehr nötig zu fragen: „Lohnt sich ein Kompositionsunterricht für mich?“ — Was hindert Sie an der Verwirklichung Ihres Wunsches? Offenbar sind Sie auch ein flotter Klavierspieler.

A. B. in Brünn. Von der Einsendung Ihrer Komposition ist uns nichts bekannt.

Einem Teil unserer Auflage liegt ein Prospekt der Firma **Bonnes & Hachfeld, Potsdam,** bei, den wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.



Zu haben in Parfümerie-, Drogen- und Friseur-Geschäften



Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXI. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1910

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

John Munday (XVI. Jahrhundert).

Fantasia.[1]



1) No. 3 des Fitzwilliam-Original Books. Ist wohl die erste instrumentale Programmusik. 2) Die Gestaltung des Taktes ist unverändert nach der Vorlage. 3) Im Original 4) Sämtliche Reprisen sind musikalisch und ästhetisch sinnlos.



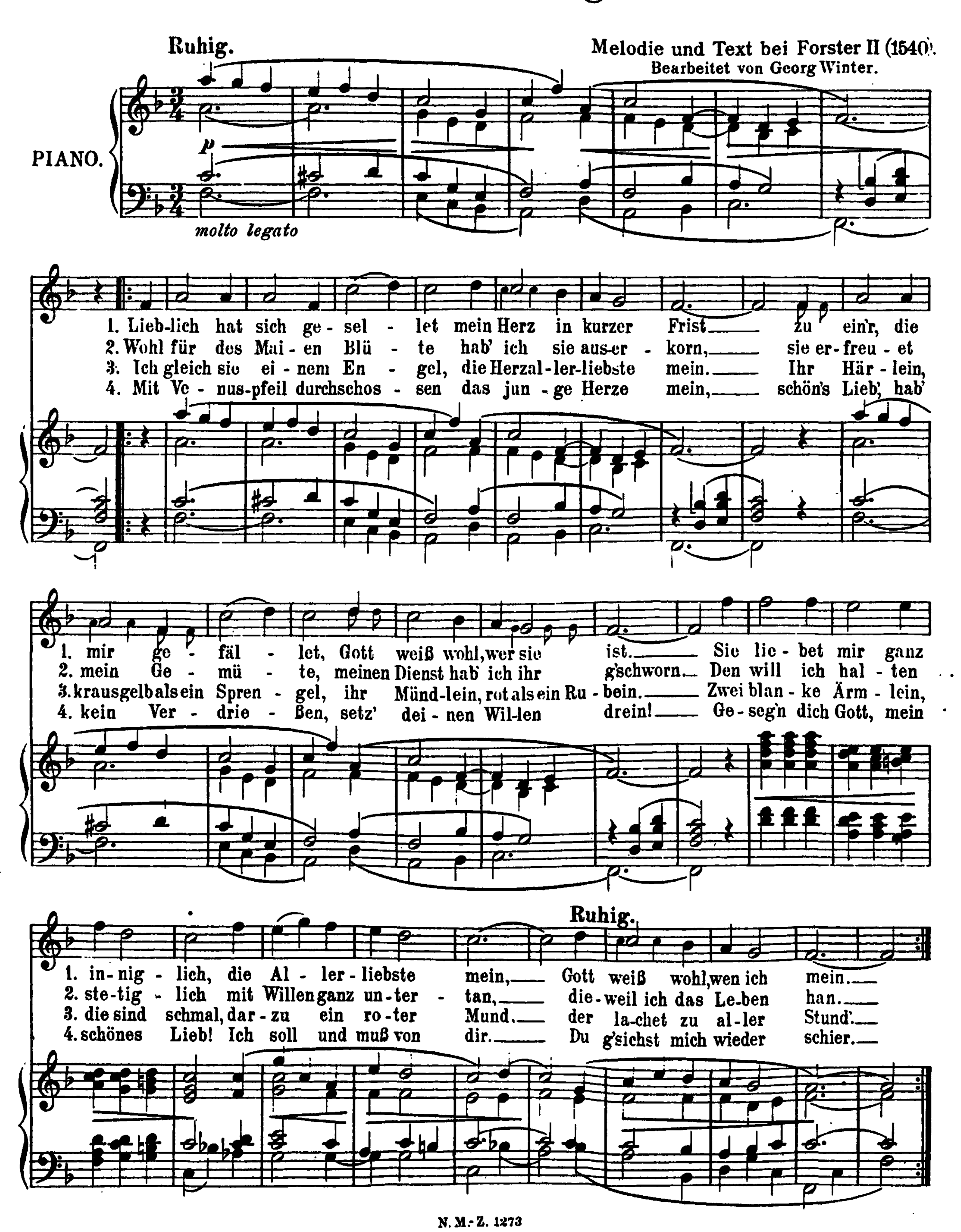
5) Wir dürfen wohl annehmen, daß sich in dieser Fantasia überall mit der Atmosphäre auch das Tempo beruhigt; Blitz und Donner sind immer wieder stürmischer darzustellen.



6) In der Vorlage ō, von den Herausgebern mit der richtigen Bemerkung versehen „query *b?*“ wobei dem sonst so zuverlässigen Übersetzer das Malheur passiert ist, dies mit „wohl *b?*“ zu übertragen. Daß ihm der Unterschied zwischen *b* und *b flat* (*h* und *b*) geläufig ist, beweist er auf S. XVIII der Vorrede. *7)* 5, 4, 3 der Mundaysche Fingersatz.

Alte Volkslieder in neuem Gewande.

Lieblich hat sich gesellet.



John Munday (XVI. Jahrhundert).

Fantasia.[1]



1) No. 8 des Fitzwilliam-Original Books. Ist wohl die erste instrumentale Programmusik. 2) Die Gestaltung des Taktes ist unverändert nach der Vorlage. 3) Im Original 2/2 4) Sämtliche Reprisen sind musikalisch und ästhetisch sinnlos.



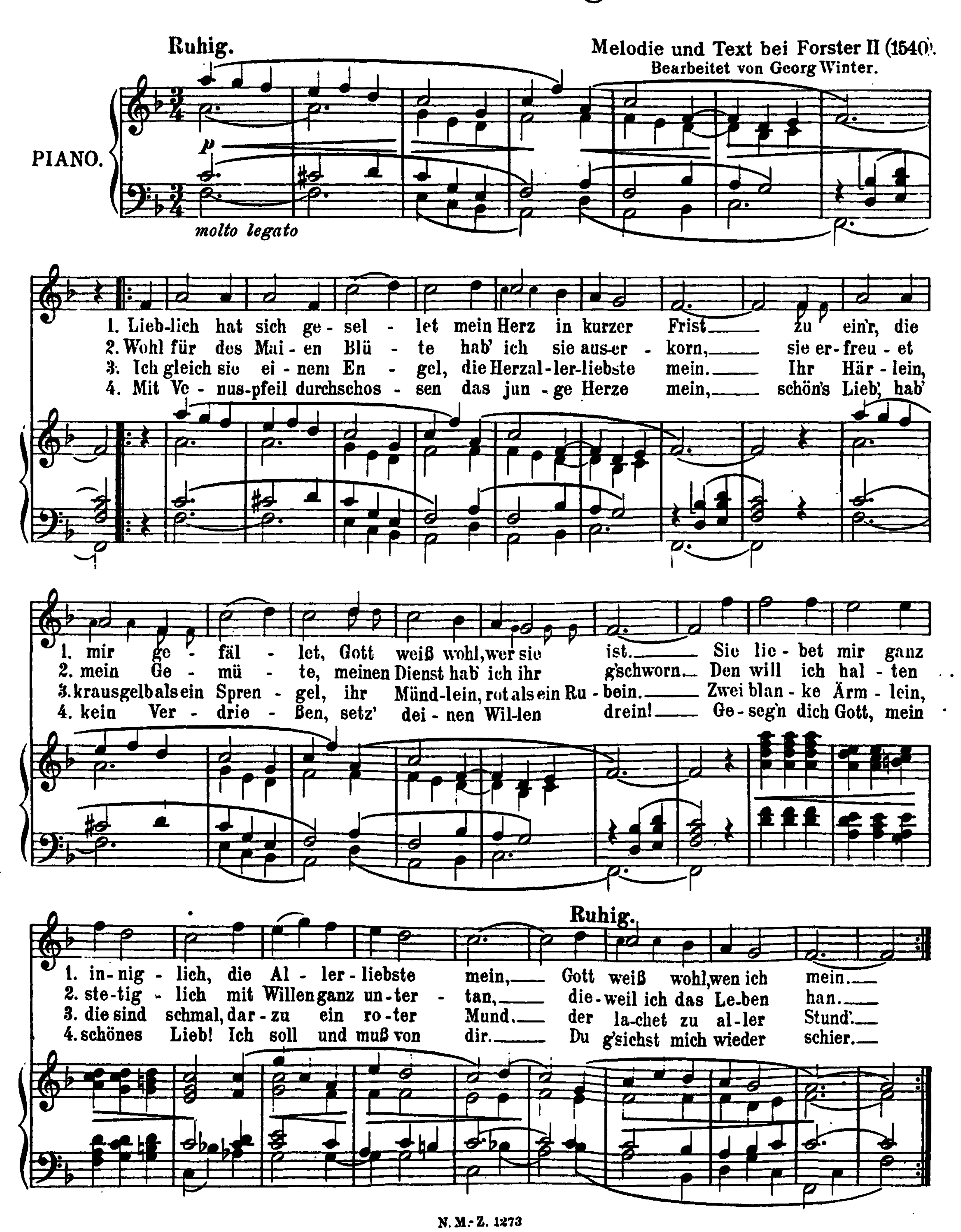
5) Wir dürfen wohl annehmen, daß sich in dieser Fantasia überall mit der Atmosphäre auch das Tempo beruhigt; Blitz und Donner sind immer wieder stürmischer darzustellen.



6) In der Vorlage ō, von den Herausgebern mit der richtigen Bemerkung versehen „query *b?*“ wobei dem sonst so zuverlässigen Übersetzer das Malheur passiert ist, dies mit „wohl *b?*“ zu übertragen. Daß ihm der Unterschied zwischen *b* und *b flat* (*h* und *b*) geläufig ist, beweist er auf S. XVIII der Vorrede. *7)* 5, 4, 3 der Mundaysche Fingersatz.

Alte Volkslieder in neuem Gewande.

Lieblich hat sich gesellet.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1910 Heft 18

Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Inhalt:

Robert und Clara Schumanns Beziehungen zu Dr. Gust. Ad. Keferstein.

(Mit sieben unveröffentlichten Briefen von Clara und einem von Robert Schumann.)

Von MAX UNGER (Leipzig).

ALS *Joseph W. v. Wasielewsky* im Jahre 1858 die erste gründlichere *Robert Schumann*-Biographie erscheinen ließ, konnte er unter vielen anderen acht unveröffentlichte Briefe des Tondichters aus den Jahren 1834 bis 1840 an den damaligen Diakonus an der Garnisonkirche in Jena Dr. *Gustav Adolph Keferstein* mitteilen. (K. war am 13. Dez. 1801 in Papiermühle bei Weida geboren, nahm nach seiner Wirksamkeit in Jena im Jahre 1842 die Pfarrstelle in Wickerstedt bei Apolda an und starb dort am 19. Dez. 1861.) Die Briefe wurden späterhin von *Hermann Erler* in seinem Werke „Robert Schumanns Leben" nach Wasielewsky wiedergegeben, da er sie — sie waren durch Diebstahl verschwunden — nicht mehr von den Erben *Kefersteins* zur Vergleichung erhalten konnte. Durch die Liebenswürdigkeit des Geh. Medizinalrates Prof. Dr. *Stintzing* in Jena bin ich instand gesetzt, die Beziehungen des seltenen Künstlerpaares zu Dr. Keferstein noch weiterhin, als es die bereits publizierten Briefe gestatteten, zu verfolgen. Genanntem Herrn verdanke ich durch die freundliche Vermittlung seines Schwiegervaters, Herrn Pastor *Keferstein* in Falkenstein im Vogtland, den Sohn des Jenaer Diakonus, die Einsicht in sieben Briefe von *Clara* und die Mitteilung eines noch unveröffentlichten von *Robert Schumann* — Briefe, die einen wenn auch nicht vollständigen, so doch zur Vervollständigung beitragenden Einblick in das Interesse der beiden Familien für einander gewähren.

Da uns hier in erster Linie der Inhalt dieser neuen Dokumente interessiert, die zeitlich ungefähr dort einsetzen, wo die anderen aufhören — also mit dem Jahre 1840 —, und die bis ins Jahr 1843 reichen, so wollen wir uns hier füglich nur mit einem Ueberblick über die erste Zeit von *Robert Schumanns* Beziehungen zu Dr. *Keferstein* begnügen und dann vorzugsweise diejenigen *Claras* zu diesem und seiner Familie ins Auge fassen.

Es waren geschäftliche Dinge, die den jungen im Verein mit *Ludwig Schunke, J. Knorr* und *Fr. Wieck* zeichnenden Redakteur der seit kurzem erst bestehenden „Neuen Zeitschrift für Musik", *Robert Schumann*, mit dem Jenaer Geistlichen zu brieflichem Verkehr veranlaßten. Dr. *Keferstein*, ein mit gutem musikalischem Verständnis begabter Mann, welcher unter dem Inkognito *K. Stein* schon für die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung" musikschriftstellerisch tätig war, war allem Anschein nach von *Schumann* um Beiträge für seine Zeitschrift angegangen worden. Die Antwort vom 8. Juli 1834 auf einen Brief Kefersteins beginnt wenigstens folgendermaßen: „Für den Aufschluß Ihres Incognito's sind wir Ihnen Dank schuldig, doppelten über den Entschluß mitzuwirken in der neuen Sache, von der wir erfüllt sind, wie Ihr Tonleben." Nachdem in dem größten Teile des Briefes das Geschäftliche abgeschlossen ist, lautet der von der Hochschätzung Schumanns dem Adressaten gegenüber zeugende Schluß: „Sie möchten diese Zeilen in Freundschaft aufnehmen, wie sie in Hochachtung für Ihren dichtenden Kunstsinn geschrieben sind." Der nächste Brief stammt erst aus dem Jahre 1837. Natürlich ist das nur ein geringer Rest der zwischen beiden geführten Korrespondenz. Aber man kann aus diesem einen genügend entnehmen, daß die kühleren geschäftlichen Beziehungen längst in wärmere freundschaftliche umgeschlagen waren, daß aus Jena bereits Besuche in Leipzig stattgefunden hatten und Keferstein für des jungen Komponisten Werke mit Eifer eintrat.

Erst aus dem Jahre 1840 liegen weitere Briefe vor, und augenscheinlich ist, wie dem ersten von ihnen vom 31. Jan. 1840 zu entnehmen ist, ihnen eine „große Pause" vorangegangen. In dem ersten von ihnen tritt Schumann nun an seinen Freund mit einer vertraulichen Bitte um Beratung heran: „Sie wissen vielleicht, daß Clara meine Verlobte ist, vielleicht auch, welche . . . Mittel ihr Vater

Zur Notiz! Ein eigentliches „Schumann-Heft" gibt die „N. M.-Ztg." zum 100. Geburtstag des Tonpoeten nicht heraus. Erstens besteht keine absolute Notwendigkeit einem Robert Schumann gegenüber, ihn durch Artikel und Hinweise der Vergessenheit zu entreißen. Er lebt wie kaum ein anderer im Herzen des Volkes. Zweitens ist die Art Jubiläen zu feiern bei der Unmasse von Gedenkartikeln an allen Orten für die Zeitungsleser allmählich eher eine Plage als ein Vergnügen zu nennen. Drittens haben wir erst aus Anlaß von Schumanns 50. Todestag eine ihm gewidmete Nummer herausgegeben (mit Bildern, Faksimiles usw. No. 19 des 27. Jahrgangs). Und endlich wollen wir hundertmal Gesagtes nicht wiederholen. Ebenso können wir nicht über all die „Schumann-Feiern" im Deutschen Reich berichten. Wir gedenken des 100. Geburtstages aber insofern, als wir eine Reihe ungedruckter Briefe Claras und Roberts veröffentlichen, also etwas Neues bringen. Desgleichen bringen wir im Bilde eine neue Büste von E. Schlipf (die schöne von *Seffner* war in Heft 13 reproduziert). Ein Aufsatz über Schumanns Klavierstil folgt unter der Rubrik „Für den Klavierunterricht". Die Musikbeilage bringt eine Originalbearbeitung eines Stückes für den Pedalflügel. Eines zweiten Tonsetzers, der nur einen Tag später als Schumann das Licht der Welt erblickte, wollen wir auch in diesem Heft gedenken: *Otto Nicolai.* Zwei Artikel und ein unbekanntes Lied sind dem Komponisten der „Lustigen Weiber" gewidmet. Red.

angewandt, die Verbindung zu hindern. — — — Wie dem auch sei, verzögern kann er die Verbindung eine Weile, hindern aber nicht. Claras bedeutende Stellung als Künsterin hat mich nun oft über meine geringe nachdenklich gemacht, und weiß ich auch, wie sie schlicht ist, wie sie in mir nur den Musiker und Menschen liebt, so glaub' ich doch auch, würde sie es erfreuen, wenn ich etwas für eine höhere Stellung im staatsbürgerlichen Sinne täte. Erlauben Sie mir nun die Frage: ist es schwer, in Jena Doktor zu werden? Müßte ich ein Examen bestehen, und welches? An wen wendet man sich deshalb? Mein Wirkungskreis als Redacteur eines 7 Jahre nun bestehenden angesehenen Blattes, mein Standpunkt als Componist, und wie ich hier und dort ein redliches Streben verfolge, sollte mir das nicht behülflich sein, jene Würde zu erlangen? Sagen Sie mir darüber Ihre aufrichtigste Ansicht, und erfüllen mir meine Bitte, gegen Jedermann darüber vor der Hand zu schweigen."

Und im nächsten, acht Tage später datierten Brief erläutert er den Grund seines Wunsches noch weiter: „Sie wissen vielleicht, daß Clara und ich die Hülfe des Gerichts in Anspruch nehmen mußten[1], nachdem uns nichts mehr übrig blieb gegen die üble Behandlung. . . . . Nun dachte ich eben, würde mir die Promotion, wegen der ich Sie um gütigen Aufschluß bat, gerade jetzt von großem Nutzen sein, beim Publikum, wie bei dem Alten selbst, der vielleicht einigermaßen dadurch besänftigt und zum Schweigen gebracht würde." Dann schließt er seinen Aeußerungen noch eine Anzahl Wünsche an: Er möchte das Diplom entweder auf eine noch zu leistende Arbeit oder mit Hindeutung auf seine früheren Leistungen als Komponist und Schriftsteller zu erlangen suchen. „Das Erstere wäre das Beschwerlichere, das zweite freilich das Erfreulichere und mir am meisten Nutzende. . . ." Endlich möchte er die Würde am liebsten in Form eines „Dr. der Musik" erhalten. Gleichzeitig sendet er eine Reihe von Aufsätzen von ihm und über ihn und Diplome ein und bittet ihn auch, beim Dekan vorzusprechen, um ein gutes Wort für ihn einzulegen. Dem nächsten Brief vom 19. Februar 1840 legte er noch ein ausführliches Curriculum vitae bei — und schon am 29. Februar kann er sich bei Dr. *Keferstein* für seine Bemühungen bedanken: So wäre denn alles da zu meiner Freude. Das Elogium ist so ehrenvoll, daß ich wohl Ihnen einen Teil meines Dankes dafür schulde." Am 22. Februar war der Antrag zur Ernennung *Schumanns* zum Dr. phil.[2] durch den Dekan der philosophischen Fakultät, Hofrat *Reinhold*, an diese selbst ergangen und das Diplom sofort nach der Ausfertigung am 24. dem erfreuten Komponisten zugestellt worden.[3]

Clara Wieck[4] war zu jener Zeit gerade auf einer Konzertreise in Norddeutschland, und in Bremen war es, wo sie die unerwartete, freudige Nachricht — Robert hatte ihr wohl seine Absichten verheimlicht — in Gestalt eines Briefes empfing, dessen Anfang folgendermaßen lautete: „Lieb Klärchen, wüßtest Du, wer heute lächelnd hinter der Thür steht und anklopft, so würdest Du sagen: nur herein, Du lieber Mann und *Doctor*!" Zugleich war dem Briefe das Doktordiplom beigefügt, eine Ehrung, die sicherlich für die beiden die Bedeutung einer öffentlichen Rechtfertigung den Schikanen Friedrich Wiecks gegenüber besaß.

Clara drückte nicht lange darauf von Berlin aus ihren Dank Dr. Keferstein in dem ersten der mir vorliegenden Briefe aus. Sie war am 11. März in Berlin angekommen und schrieb Keferstein am folgenden Tage diesen Brief[5]:

[1] Friedrich Wieck verweigerte bekanntlich seine Einwilligung zur Verbindung Claras und Roberts, und sein Widerstand artete in die unglaublichsten Schikanen aus.

[2] Der Dr. der Musik wird von deutschen Universitäten, wie bekannt, nicht verliehen.

[3] Das Diplom ist bei Wasielewsky S. 199 wiedergegeben.

[4] *Litzmann*, „Clara Schumann", Leipzig 1902. I. 409.

[5] Soweit die Adressen in den hier zuerst mitgeteilten Briefen fehlen, ist dies auf den Mangel eines Umschlags bezw. auf den der abgerissenen Umschlagsseite zurückzuführen.

(Außen:) „Sr. Wohlgeboren
Herrn Dr. Keferstein
in
Jena.

*

Verehrtester Herr Doctor,
Sie wissen wohl in welch innigem Verhältniß ich zu Schumann stehe, wie ich Freud und Leid mit Ihm theile, wie ich nur für Ihn lebe, so wird es Sie denn gewiß nicht befremden, wenn ich mir erlaube, Ihnen meinen herzlichsten Dank zu sagen für die Freundlichkeit mit der Sie es bewirkten daß Ihm die Ehre von der philosophischen Fakultät zu Jena zu Theil wurde. Innig hab ich mich darüber gefreut und besonders, daß es sich zu einer Zeit traf, wo Robert einer Aufmunterung so sehr bedurfte nach so vielem Dulden. Können Sie es wohl glauben, daß gerade mein Vater es ist, der uns so viele Schmerzen schon verursacht, und noch immer nicht müde wird uns zu verfolgen? ach, es ist so schrecklich, nur davon zu reden! — Robert schrieb mir, Sie wünschten einige Notenblätter und mein Bild. Letzteres hab' ich im Augenblicke nicht, werde es mir aber verschaffen und Ihnen mit den Blättern alsbald zusenden.

Schon längst trieb es mich Ihnen diese einigen Zeilen zu schreiben, doch ich war auf der Reise und blieb mir keine Minute dazu. Ich war in Hamburg, wo ich zwar früher schon mehrmals war, und trotzdem, daß ich gewiß schon 16 Mal dort gespielt, wieder 3 Concerte gab und außerdem im philharmonischen Concert spielte, wozu ich schon früher engagiert war. Gestern erst bin ich zurückgekehrt, und freute mich doch sehr wieder in Ruhe zu kommen. Verzeihen Sie mir, daß ich Ihnen so viel von mir vorerzähle, doch ich weiß von früher her, welchen Antheil Sie immer an meinem musikalischen Treiben nehmen. Schreiben Sie mir ein Wörtchen, bitte, bitte, lieber Herr Doctor, Sie werden mich sehr dadurch erfreuen, und sagen Sie mir, daß Sie mir nicht zürnen ob dieser Zeilen.

Genehmigen Sie die Versicherung meiner ausgezeichneten Hochachtung und Dankbarkeit

Ihre
Berlin d. 12/3 40 ergebene
Clara Wieck.
hinter der Katholischen Kirche No. 2."

Am 25. März schrieb ihr nun Robert einen Brief. *Liszt* war wieder aus Dresden nach Leipzig zurückgekehrt und hatte am 30. sein Konzert zu geben: „. . . Liszt und ich laden Dich hiemit zu Liszt's nächstem Concert ein, das nächsten Montag ist (für die Armen). . . . Du hast jetzt nichts eiligeres zu thun . . . und mir überhaupt gleich zu schreiben, ‚lieber Mann, wer kommt, ist Deine gehorsame Cläre und Frau' — wirst Du, willst Du? Du mußt."[1] Am 28. abends fuhr sie mit der Post von Berlin ab und traf am 29. in Leipzig ein.

Claras Verhältnisse waren indes trotz ihrer ziemlich häufigen Konzerte keineswegs glänzend. Sorgen für die Zukunft drückten ihr Gemüt darnieder, wie das Tagebuch vom Ende Mai 1840 vernehmen läßt:

„Ach wüßte ich nur, wo ich den Sommer hinginge, um mir nur wenigstens das zu verdienen, — was ich brauche —, meine Lage ist traurig und meine Sorgen ganz niederdrückend und demüthigend."

In diese trübe Zeit fiel jedoch am 7. Juli ein Lichtblick, der alle Sorgen verscheuchte. Ihr Tagebuch meldet davon: „Heute überraschte mich Robert mit einer beglückenden Nachricht! Der Vater hat dem Beweise des Grundes seiner Widerspenstigkeit entsagt. . . . Den Consens erwarten wir binnen acht Tagen — ich weiß gar nicht, wie mir zu Muthe war bei dieser Nachricht."

Eine letzte Konzertreise vor ihrer Hochzeit erfolgte noch binnen kurzem in die thüringischen Städte. Daß sie bei dieser Gelegenheit Jena mit berührte, war bei ihren und Roberts freundschaftlichen Beziehungen zu dieser Stadt nur natürlich. Der folgende Brief gibt über das Vorhaben Claras, wenigstens vor allem in bezug auf Jena, eingehenden Aufschluß:

Leipzig d. 1/8 40.

„Lieber Herr Doctor,
lassen Sie sich von ganzem Herzen die Hand drücken für Ihre liebevolle Theilnahme für uns, die aus jeder Ihrer Zeilen spricht. Sie haben mich gar sehr erfreut, und undankbar

[1] Diese und die meisten folgenden Stellen aus Briefen und Claras Tagebuche nach: *Berthold Litzmann*, „Clara Schumann." I, Leipzig 1902.

muß ich Ihnen erscheinen, daß ich Ihr vorletztes Schreiben noch nicht einmal beantwortet, doch ich denke Sie zürnen mir nicht — es gab die ganze Zeit über der Unruhe so viel, daß ich keine zusammenhängenden Gedanken fassen konnte. Auch entschuldigen Sie, daß ich Ihnen das Bild und die Noten nicht gesendet habe — ich denke es Ihnen vielleicht recht bald persönlich zu überbringen. Ob ich nach Weimar reise ist noch nicht entschieden; ich habe dem Oberhofmarschall von Spiegel geschrieben, ob ich bei der Großherzogin spielen kann (ich will nämlich gern ein Empfehlungsschreiben von ihr an die Kaiserin von Rußland), und darauf kann ich erst in einigen Tagen Antwort erhalten. Ich wäre jedoch, im Fall er schriebe mir es ab, auch geneigt einen kleinen Abstecher von hier nach Jena zu machen, einige Tage die schöne Natur zu genießen, und nebenbei einen Abend zu spielen. Meine Ansprüche sind nicht groß, und bin ich ganz zufrieden mit dem Ertrag, den Sie mir garantiren — er deckt doch meine Reisekosten. Ist also die Zeit nicht zu ungünstig jetzt, und sind Sie der Theilnahme des Publikums versichert, so arrangieren Sie einen Abend. Können Sie es so einrichten, daß es bloß eine Soirée, ohne weitere öffentliche Anzeigen wird (ein Subscriptionsbogen müßte freilich herumgeschickt werden), so ist es mir am liebsten — ich denke dann, ich spiele unter Freunden. Doch machen Sie alles, wie Sie's am besten finden. Ich dachte ohngefähr d. 7ten in Jena zu seyn — länger kann ich nicht warten, weil ich nach Berlin reisen muß. Lassen Sie mich gefälligst wissen, ob Sie eine Soirée bis zum 10ten arrangiren können, ferner ob ein gutes Pianoforte in Jena vorhanden ist — ich erinnere mich nicht mehr des Pianos, das ich damals gespielt. War es nicht vom Professor Hand? ist ein guter Stimmer in Jena? ja, sehen Sie, lieber Herr Doctor, daß ich Sie quäle verschulden Sie Selbst. Ich weiß, Sie haben mich ein wenig lieb, doch glaube ich nicht zu irren, wenn ich Ihre freundliche Einladung, halb zum wenigsten, der Hoffnung Ihrerseits zuschreibe, daß Robert mitkommen würde, doch dies geht nicht, denn noch sind wir nicht Mann und Frau; ich muß also meine Tante mitnehmen — Sie machen ein böses Gesicht, doch, ich denke es soll sich schon aufklären ein wenig, wenn ich Ihnen Dies und Jenes von Ihren Lieblingsmeistern vorspiele! ist's nicht so? — Robert könnte zwar mit uns kommen, doch ist er jetzt sehr beschäftigt, auch macht ihm unser Logis, das jetzt eingerichtet wird, zu schaffen. — Einer muß immer da sein, der dann und wann einmal nachsieht, daß die Sache vorwärts geht. Länger als 2—3 Tage könnte er keinenfalls fort, und wir müßten uns dann auf der Reise trennen, das wäre fatal.[1] Nun schreiben Sie mir ganz aufrichtig ob Sie mich allein haben wollen — wo nicht, so nehme ich es Ihnen nicht übel. Mich freut Ihre Liebe zu Robert ganz unendlich, das kann ich Ihnen versichern. Es ist aber auch ein prächtiger Mensch! sein Charakter ist edel und eine Herzensgüte hat er, die ist unbeschreiblich. Das muß jeder Unpartheiische sagen. Ich liebe ihn täglich mehr und mit meiner Liebe steigt auch die Achtung und Bewunderung seines großen Talentes, das noch Niemand so erkannt hat als ich, was auch ganz natürlich ist, von Jugend auf hab ich mich immer mit seinen Compositionen beschäftigt, und habe mich so ganz hinein gelebt. Aber ehe das Publikum ihn erkennen wird, das mag wohl noch lange dauern! — Das macht mir manchmal viel Kummer! selbst das größte Genie bedarf doch gewiß auch der Aufmunterung von außen.

Was Sie von Montag [2] schreiben freut mich, ich habe immer etwas auf ihn gehalten; er war mit Dreischock in Berlin und spielte mir einmal vor, — ich muß Ihnen gestehen, ich hörte ihn lieber als den unbändigen Husaren, den Dreischock, und mich störte nichts an ihm als seine stille Verehrung für Dreischock, der nicht einen Funken Gefühl in sich hat, dessen ganzes Streben ist, das Unmögliche in der Mechanik zu leisten — und das nenne ich keinen Künstler, und sicherlich sind Sie meiner Meinung.

Wohin gedenken Sie zu ziehen? und werden Sie auch Wort halten und uns manchmal in unserem kleinen Haushalt besuchen? ach, wie freue ich mich, wenn's nur erst so weit wäre!

Robert hat Ihnen wohl geschrieben, daß mein Vater zurücktreten mußte, weil er keine Zeugen gegen Robert aufstellen konnte — ich wünschte um seinetwillen, er hätte sich diese Blame erspart. Ach, ist das ein Mann! kann ein Mensch so gefühllos sein und ein Vater gegen seine Tochter! ich hätte es nie gedacht.

Nun will ich Ihnen aber Adieu sagen, mein lieber Herr Doctor. Schreiben Sie mir **recht bald**, wenn auch nur ein paar Zeilen. Robert grüßt Sie von Herzen — die Lieder erhalten Sie nächstens — der arme Mensch, er hat auch den Kopf voll jetzt, Musik und vielerlei andere Dinge.

Gedenken Sie ferner in Liebe Ihrer
Ihnen in Freundschaft und Verehrung
ergebene
Clara Wieck.

Adresse: Leipzig
in der Reichstraße
No. 13, eine Treppe hoch.

NB: An Mendelssohn werde ich nächstens Ihren Auftrag ausrichten; ich liebe ihn auch sehr und schätze sein Talent sehr hoch. Neulich spielte ich sein d moll-Trio für das ich ganz entflammt bin. Es ist ein wahres Meisterwerk. Bei dieser Gelegenheit spielte ich auch das schöne D dur-Trio von Beethoven — Sie haben ganz recht in Dem, was Sie von Beethoven sagen: mit diesem Riesengeiste wird man nie fertig.

Ich freue mich wenn Sie einmal mein schönes Pianoforte sehen werden; es ist von Härtels, englische Bauart, übertrifft aber noch die Englischen. Robert hat es mir zum Geschenk gemacht, und mich damit überrascht, daß es mir allen Ausdruck der Freude benahm — ich verstummte.

Ach, Sie glauben nicht, wie gut er ist! Doch genug nun! Sie müssen Nachsicht haben mit meinem Mädchengeschwätz.

Addio nochmals! — — —"


Eine neue Schumann-Büste von Eugen Schlipf. (Text s. S. 385.)
Mit freundlicher Bewilligung des Verlages Albert Auer in Stuttgart.

Daß sie Clara schließlich auch ohne Robert in Jena gern sahen, geht aus dem Bericht über die stattgehabte Soiree in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" vom 9. September 1840 hervor, den wir hier lesen wollen:

„Fräul. Clara Wieck spielte hier am 8. August vor einem in dieser ungünstigen Jahreszeit außerordentlich zahlreichen Auditorium mit dem lebhaftesten Applaus, mit welchem die auf- und abtretende Künstlerin bei jeder einzelnen Produkzion aufs Neue gefeiert wurde. Man fand sie, seit ihrem letzten Besuche bei Gelegenheit der Naturforscherversammlung, zu neuen Höhen ihrer reichen und vielseitigen Künstlerschaft fortgeschritten und in einzelnen Leistungen erregte sie einen Enthusiasmus, wie wir ihn in Jena fast noch nie erlebt.

In *Weimar* spielte die Künstlerin bei Hofe in Gegenwart der Kaiserin von Rußland am 11. August und am folgenden Tage noch einmal im engeren Zirkel der Frau Großherzogin, von welcher sie unter höchst ehrenvoller Anerkennung ihres Meisterspiels, welches hier die Probe vor tiefer Kennerschaft zu bestehen hatte, mit einem kostbaren Armbande beehrt wurde. — Von Bad Liebenstein wird die Künstlerin, welche vor Kurzem auch auf dem romantisch gelegenen Lustschloß Altenstein vor dem Herzoge von Sachsen-Meiningen spielte und welche vielleicht auch in Erfurt auftreten wird, in Weimar zur Veranstaltung eines öffentlichen großen Konzertes zurückerwartet. Im Herbste wird sie dem Vernehmen nach einer höchsten Einladung nach dem Norden folgen."

Eine andere Kritik aus Weimar, die nicht weniger beifällig abgefaßt ist, enthält ebenfalls Robert Schumanns „Neue Zeitschrift für Musik".

Wer der Verfasser obigen, von mir mitgeteilten Berichtes aus Jena ist und woher er seine Nachrichten — mit Ausnahme seines Hinweises auf Erfurt, der wahrscheinlich auf mündlicher Mitteilung Claras selbst beruht — geschöpft hat, würde aus dem nächsten Briefe der letzteren zur Genüge hervorgehen, wenn wir nicht schon wüßten, daß Dr. Keferstein Korrespondent der „Allg. Mus. Ztg." war.—

[1] Robert Schumann schreibt am 24. August dieses Jahres an Keferstein: „Ich dachte noch immer, in dieser Zeit selbst nach Jena zu kommen; es hat sich nun aber Alles anders gestaltet."
[2] Musikdirektor in Weimar.

(Außen:) „Sr. Hochehrwürden
Herrn Dr. Keferstein
in
Jena

Liebenstein bei Eisenach
d. 18/8 40.

Sie wundern sich gewiß nicht wenig mich hier zu sehen, ich selbst wundere mich noch wie das so schnell gekommen. Ich bekam nämlich in Weimar einen Brief von meinen intimsten Freundinnen, worin sie mir meldeten, daß sie jetzt in Liebenstein sind um das Bad zu gebrauchen; sie leben für gewöhnlich in Paris seit einigen Jahren, und seit einem Jahre hatten wir uns nicht gesehen — ich flog also hierher und meine Tante kehrte nach Leipzig zurück. Nun lassen Sie sich aber fürerst danken für Ihre freundlichen Briefe und das liebe Geschenk. Längst hätte ich gethan was meine Schuldigkeit war, doch drängte sich bis jetzt Ein's auf das Andere. In Weimar spielte ich am 11ten vor der Kaiserin, und am 12ten noch einmal im engeren Familienkreise bei der Großherzogin, die sich höchst liebenswürdig Alle gegen mich zeigten. Die Großherzogin ließ mir ein schönes Armband überreichen mit den Worten, ich möchte es ihr zum Andenken tragen. Ich sollte Concert geben, doch kam das Vogelschießen dazwischen, und so hab ich es verschoben bis zu meiner Rückreise über Weimar. Vorgestern hatte ich die Ehre vor dem Herzog von Meiningen, der jetzt auf seinem Schloß „Altenstein", nahe von hier, lebt, zu spielen; meine Freundin, die eine wundervolle Stimme besitzt, sang auch.[1] Es gefällt mir hier sehr, die Gegend ist prachtvoll, und es fehlt mir nichts als mein guter Robert.

Nach Jena wieder zu kommen muß ich nun wohl aufgeben, doch denke ich Sie bald in Leipzig zu sehen. Es that mir gar leid, daß ich verhindert selbst in eigener Person noch einmal Ihnen und Ihrer lieben Frau für alle Freundschaft, die Sie uns erwiesen zu danken. Möchten Sie uns bald Gelegenheit geben Ihnen unsere Dankbarkeit durch die That zu beweisen! —

Sie verzeihen mir gewiß dies Wenige! man sollte glauben, man hätte Zeit zum Ueberfluß hier, doch ist das keineswegs, denn den ganzen Tag macht man Spaziergänge, nimmt Bäder, trinkt Wasser, und so hört die Unruhe nicht auf. Es soll mich recht freuen auch hierher einmal ein Briefchen von Ihnen, lieber Herr Doctor, zu erhalten.

So seyn Sie denn nebst Ihrer ganzen lieben Familie freundlichst gegrüßt

von
Ihrer
Clara Wieck.

"Bad Liebenstein bei Eisenach, abzugeben in dem Hause des Hrn. Kampf.„

NB: Wir wohnen hier in einem netten kleinen Bauernhäuschen — zur Abwechslung einmal auch ganz angenehm."

Es sei hier nicht versäumt, einige Brief- und Tagebuchstellen Claras, die ihre eigenen Eindrücke widerspiegeln, nach Berthold Litzmann „Clara Schumann" (Bd. I, Leipzig 1902, S. 427 f.) zur Vervollständigung anzuführen. Die Jenaer Einwohnerschaft hatte ihr im akademischen Rosensaal eine begeisterte Aufnahme bereitet, „wie ich es fast noch nie in einer kleinen Stadt gefunden. Ich wollte, Du wärest dagewesen, Du müßtest Dich ohnstreitig innig gefreut haben, den Enthusiasmus zu sehen, den Deine Clara hervorgebracht. . . . Das Publikum hat ganz gewaltig geschrieen und geklatscht, und das hat mir viel Freude gemacht" (an Robert). Während sie jedoch die prunkvolle Versammlung am großherzoglichen Hofe, die Anwesenheit der fremden Fürstlichkeiten kühl anmuten und das Ganze stimmungslos und leer empfindet, schreibt sie an ihren Verlobten über den nächsten Tag, ihr Spiel im engeren Zirkel: „Ich war nicht mehr am Hof, sondern in einem Familienkreis, fortwährend sprach man mit mir, und alle waren so liebenswürdig, daß ich bezaubert war. . . ." Und des weiteren: „Als ich endlich fortgehen wollte, fragte mich die Großherzogin wegen meiner zukünftigen Pläne, wo ich ihr denn erzählte, daß ich mich verheirathen werde, worauf sie mir alle gleich gratulierten, und die Großherzogin fragte, ich würde doch meine Kunst nicht liegen lassen, was ich verneinte, darauf sagte sie: ‚Ich wünsche Ihnen, daß Sie geliebt werden, wie Sie es verdienen.' Glückselig bin ich, so schön war's gestern Abend. . . ."

Ueber die Herzogin von Meiningen, die mit ihrem Gemahl auf Schloß „Altenstein" gegenwärtig war, vernehmen wir: „Diese Frau wird mir unvergeßlich sein mit ihrer Sanftmuth und dieser englischen Milde und doch dabei dieser echt königlichen Würde." Am 12. August war das Urteil, da Friedr. Wieck keine Berufung eingelegt hatte, rechtskräftig geworden. Claras ganze Seligkeit liegt in den Worten ihres Tagebuchs ausgesprochen: „Ich kann das Glück nicht fassen." Im September, dem Monat ihrer Trauung, verzeichnet ihr Tagebuch des weiteren: „. . . mein Herz möchte vor Sehnsucht vergehen, und dazu Concertsorgen, welch ein Widerspruch!" —

Zwei Tage hintereinander konzertierte sie — am 2. und 3. September — in Gotha und Erfurt, der folgende Tag sah sie in Weimar, wo ihr die in ihrem Tagebuch geschilderte Ueberraschung zuteil wurde: „Den 4. kam ich nach Weimar, stieg bei Montags ab, lief die Treppe hinauf, mache das Zimmer auf, und wer tritt mir entgegen? Robert! Meine Freude kann ich nicht schildern." Und letzterer kann F. A. Becker am 6. September nach Freiberg schreiben[1]: „Ich hab Clara hier überrascht, die gestern hier Concert gegeben, ihr letztes hoffentlich als Jungfrau. Nun lassen wir uns auch nimmer. Es bleibt noch beim n ä c h s t e n S o n n a b e n d; wir lassen uns schon früh (um 9 Uhr schon) in Schönfeld trauen, und erwarten Dich g a n z g e w i ß; womöglich ein paar Tage früher." An demselben Tage verabschiedete sich Emilie List von ihnen, die Clara von Liebenstein weg bis Weimar begleitet und sogar in Gotha solistisch mitgewirkt hatte.

Am 7. September kam das Brautpaar nach Leipzig zurück, wo wenige Tage später — am 12. dieses Monats — ihr langgehegter Wunsch seine Erfüllung finden sollte. Das Tagebuch Claras spricht nicht von lautem Jubel, es klingt wider von einem stillen, stillen Glücke ihres Herzens, als habe alles so kommen müssen:

„. . . Es war ein schöner Tag, und selbst die Sonne, die sich seit vielen Tagen versteckt hatte, warf am Morgen, als wir zur Trauung fuhren, ihre milden Strahlen auf uns, als ob sie unsern Bund segnen wolle. Nichts störte uns an diesem Tag, und so sei er denn auch in diesem Buche als der schönste und wichtigste meines Lebens aufgezeichnet." —

Genau einen Monat nach ihrer Hochzeit griff die junge Frau, jetzt Clara Schumann, wieder zur Feder, um an Keferstein zu schreiben. Der Brief, aus dem wir erfahren, daß sie ihren Freund noch einmal in Weimar auf der Rückreise gesehen hatte — vielleicht war er wegen des dortigen Konzertes hingekommen — lautet folgendermaßen:

(Außen:) „Herrn
Herrn[2] Dr: Keferstein
Jena

Leipzig d. 12/10 40.

Nur einen schönen Gruß lassen Sie Sich, lieber Herr Doctor sagen, und mich Ihnen als junge Frau vorstellen. Ja! endlich haben wir denn unser höchstes Ziel erreicht, und genießen ein großes Glück. Wir lieben einander täglich mehr, und leben nur für Einander. Sie waren uns immer ein so theilnehmender Freund, daß ich auch jetzt mich Ihrer Theilnahme versichern zu können glaube.

Lange hörten wir nichts von Ihnen, nicht einmal weiß ich, ob Sie noch in Jena sind? Sie reisten so schnell und schnurstracks von Weimar fort, daß wir es gar nicht glauben konnten, als wir es hörten; Ihren Abschied da am Schloß hatte ich nur für einen Spaß gehalten. Wer weiß, was in Sie gefahren war — ich will es nicht zu ergründen suchen.

Wir haben jetzt viele musikalische Genüsse, daß es ein wahres Wonneleben ist. Vergangene Woche war Moscheles hier, dem zu Ehren Mendelssohn im Gewandhaus und David, Kistners ect: und Wir in unseren Behausungen Soiréen gaben. Es war ein tolles Treiben, fast alle Tage etwas Anderes. Nun ist er fort und man erwartet Ole Bull, auf den ich sehr begierig bin; er ist ein Künstler, über den die verschiedensten Meinungen herrschen. Unsere Gewandhausconcerte haben auch begonnen, und uns schon zwei herrliche Symphonien, die Eroica und die 4te von Beeth. gebracht — heute gibt es eine Mozart'sche. In der Soirée von Mendelssohn (Moscheles

[1] Emilie List. Verf.

[1] *Hermann Erler*, a. a. O. Bd. 1, S. 246.
[2] „Herrn" wiederholt.

zu Ehren) wurde unter Anderem das Tripel-Concert von Bach aufgeführt, von Mendelssohn, Moscheles und mir. Es machte sich schön, und Sie, wären Sie hier gewesen, hätten gewiß Einen der aufmerksamsten Zuhörer abgegeben. Nicht wahr?.

Lassen Sie uns bald von Sich und Ihrer ganzen lieben Familie hören! ist Pauline in Erfurth? ziehen Sie von Jena fort? gab es wohl Musikalisches bei Ihnen in Jena? Hiervon und noch Vieles schreiben Sie uns, darum bitte ich.

Grüßen Sie Alle, insbesondere Ihre theure Frau Gemahlin und gedenken Sie in alter und neuer Freundschaft

Ihrer

Freundin

Clara Schumann.

"Inselstraße No: 5, ersten Stock.,,

D. 23

Mein Mann sagt mir soeben, daß er durchaus dieser Tage keine Zeit findet Ihnen zu schreiben, und für Ihr letztes freundliches Schreiben zu danken. Er grüßt Sie herzlichst, und schreibt Ihnen nächstens. Der arme Mann hat wirklich viel zu thun, und der Abhaltungen so viele. Entschuldigen Sie ihn.

Noch einen Gruß! —"

Dieser Brief ist — das muß erst konstatiert werden — wie Clara angibt, nicht am 12. und 23. Oktober aufgesetzt, sondern jedenfalls am 22. und 23. Oktober. Der Poststempel lautet: Leipzig, 23. Okt. 40, was bezüglich des letzten Datums stimmt. Jedoch fand das Konzert für Moscheles erst am 19. Oktober statt und er war am 12. überhaupt noch nicht in Leipzig[1]. Er muß aber kurz nach dem 14. da eingetroffen sein; denn eine Notiz über ihn vom 24. Oktober in der „Neuen Zeitschrift für Musik" lautet: „Hr. Professor *Moscheles* war über 8 Tage in Leipzig und erfreute im kleineren Kreise seine zahlreichen Verehrer durch sein Spiel. Oeffentlich aufzutreten beabsichtigt er nicht mehr. Er reist von hier in seine Geburtsstadt Prag und dann nach England zurück. In seiner Begleitung befindet sich der geistreiche englische Literat Mr. *Chorley*, von dessen Musikbriefen früher einmal die Pariser Gazette musicale mittheilte." —

In dem von Clara erwähnten Konzert, das am 19. Oktober im Gewandhaus von Mendelssohn zu Ehren Moscheles' veranstaltet wurde, spielten übrigens außer dem von Clara, Mendelssohn und Moscheles vorgetragenen Tripelkonzert die beiden letzteren Moscheles' ‚Hommage à Händel' und der Geehrte selbst sein g moll-Konzert; der von den Leipzigern erwartete „zweite Paganini", Ole Bull, gab hingegen sein Konzert erst am 30. November d. J. —

Weder in der mir vorliegenden Korrespondenz noch in den von Wasielewski veröffentlichten Briefen Robert Schumanns findet sich bis zum Ende des Jahres 1842 ein Schreiben, obgleich, wie das nächste, von Roberts Feder unter meinen Dokumenten das einzige, darlegt, inzwischen ein Wiedersehen statthatte. Natürlich ging die Korrespondenz, wenn auch vielleicht mit längeren Pausen, weiter, und dieser und die andern folgenden Briefe sind nur ein Teil davon[2].

Die anfangs des Briefes erwähnten Gesangsquartette sind aller Wahrscheinlichkeit nach noch die Kompositionen, von denen er bereits am 19. Februar 1840 an Keferstein schrieb: „Ich schreibe jetzt nur Gesangsachen, großes und kleines, die ich meinem verehrten Freund, der eben diese Zeilen liest, zueignen möchte . . .„ — nämlich „op. 33: 6 Lieder für 4st. Männergesang. Herrn Doktor K. Stein." Besonders interessant wird aber die Stelle des Briefes sein, die Schumanns Verehrung *Mendelssohn* gegenüber kundgibt. Wenn man bedenkt, daß er sich, was das Innerlichste, die Seele der Komposition, betrifft, Mendelssohn, der ihm an Jahren beinahe gleich, aber bei weitem an öffentlicher Anerkennung überlegen war, unbedingt zum mindesten ebenbürtig fühlen mußte, so nimmt sein Urteil über diesen nur um so mehr für ihn ein und bestätigt nur die allgemein bekannte Ansicht von seinem lauteren und neidlosen Charakter. Doch lesen wir den Brief, der für sich selbst genügend spricht:

Leipzig, d. 2. Dez. 1842.

Verehrtester Freund!

Zu meinem Aerger fand ich auf beifolgendem Heft Ihren phantastischen Namen, den ich auf dem Titelblatt in einer Art Zerstreuung hingeschrieben haben muß. Nehmen Sie das Heft denn auch so freundlich auf. Es sollte mich freuen, wenn Sie wenigstens von dem gewöhnlichen 4stimmigen Schlendrian in ihm nichts vorfinden. Haben Sie einen Stimmenkranz zusammen, so sehen Sie recht auf Zartheit, vom Blatt sind die Lieder nicht zu singen.

Haben Sie auch Dank für Ihre Zeilen. Was sollten wir gegen Sie haben, der Sie immer so freundschaftlich gegen uns waren. Der Grund warum ich selten schreibe, ist der: ich schreibe überhaupt viel lieber Notenköpfe als Buchstaben und möchte nichts als Musik machen. Muß ich nun gezwungen dennoch anderes, so kommen zunächst die wichtigsten Geschäftssachen — und so bleibt dann mancher Freundesbrief unbeantwortet. Ihnen dürfte ich aber nicht länger die Antwort schuldig bleiben und so seien Sie mir nochmals freundlichst gegrüßt.

Das Jahr, in dem wir uns nicht sahen, ist nicht ganz spurlos vorbeigegangen, und ich denke an Vieles mit Freude zurück. Häuslich und künstlerisch ging es uns immer ganz gut. Auch recht fleißig war ich und bin einmal in das Kammermusikgenre geraten. 3 Quartette für Streichinstrumente, 1 Quintett für Pianoforte und Streichinstrumente und zuletzt 1 Quartett für Pianoforte mit desgl. sind fertig geworden, und ich wünschte, daß Sie einmal davon hörten. Von der beliebten Klarheit werden Sie einiges darin gewiß verspüren, aber auch von andern Dingen (beiläufig, das war ein Hieb auf Sie). Die 3 Quartette erscheinen übrigens ehestens im Druck. Nun zieht es und drängt es mich zu einer Oper — wären nur Dichter und Menschen nicht so rar. Der gewöhnliche Opernunsinn ist mir durchaus zuwider.

Organist Becker sagte mir, daß Ihnen die Redaktion der A. Ztg. Lieder von mir geschickt. Was sind das für welche? Gern hätte ich gewünscht einmal über meine Klavierkompositionen ein gutes, bestimmtes Wort irgendwo zu finden. Für den gewöhnlichen Weltschlag sind sie nicht — das weiß der Himmel, aber historisch, als Glieder einer Kette, fühle ich gar wohl, daß sie einige Bedeutung haben. Doch der Komponist soll nicht über seine Sachen sprechen.

Vom literarischen Markt denke ich mich bald ganz zurückzuziehen. Das theoretische Gestreite führt zu nichts, und der Komponist muß lachen, wenn er über Accorde, die er 10 000mal geschrieben, bogenlange Erklärungen der Philister lesen soll. Ueber Marx-Fink wird aber, glaube ich, bald etwas Bedeutendes in der Zeitschrift folgen[1].

Mendelssohn sollten Sie besser kennen, er ist gewiß der feinste und gebildetste Musiker der Jetztzeit, wenn auch nicht der reichste und genialste. Aber einen reineren Zusammenklang aller Kräfte habe ich noch bei keinem Künstler in solchem Maaße angetroffen. Sie müßten ihn auch als Mensch kennen lernen.

Meine Frau ist die Alte am Klavier und auch übrigens. Wir studieren jetzt nur Bach und Beethoven. Kennen Sie denn die letzten Quartette von Beethoven — in Partitur?

Möge denn mein Brief glücklich in Ihrem Dörflein[2], das und in dem ich mir Sie gar idyllisch ausmalen kann, namentlich jetzt zur Winterszeit — und erwünscht ankommen. Lassen Sie bald von sich hören und seien freundlichst von mir und von meiner Frau gegrüßt

Der Ihrige

R. Schumann.

Noch ein paar Briefe Claras, die ganz aus dem Ende desselben Jahres bezw. aus dem Anfange des folgenden stammen, legen Zeugnis ab von der dauernden Freundschaft und Teilnahme der Familie Keferstein. Sie gewähren zugleich einige Einblicke in das Familienleben der jungen Eheleute, das trotz der eingeschränkten äußerlichen Verhältnisse doch innerlich höchst glücklich gestaltet war. Endlich erschließen sie uns manche interessante Einzelheit in Hinsicht auf ihre künstlerischen Pläne und Taten.

---

[1] Die „Neue Zeitschrift für Musik" berichtet unterm 14. Okt.: „Hr. *Moscheles* wird dieser Tage in Leipzig erwartet; er hat die Reise mit M. D. Mendelssohn zusammen gemacht."

[2] Auch die Entschuldigung Schumanns, daß er lieber Notenköpfe als Briefe, und die Erklärung, daß er doch wenigstens „selten" schreibe, läßt darauf schließen.

[1] Bereits am 2. Januar 1843 begann in der „Neuen Zeitschrift für Musik" ein größerer Aufsatz „Marx und Anti-Marx", in welchem eine damals brennende Frage behandelt wurde, die die beiden Lehrauffassungen der Musiktheorie von Marx und Fink einander gegenüberstellte.

[2] Dr. Keferstein war in diesem Jahre nach Wickerstedt bei Apolda verzogen.

Besonders wichtig erscheint uns hier der Umstand, daß Keferstein einmal im Begriff stand, das verheiratete Paar allem Anschein nach das erstemal in seinem Leipziger Heim aufzusuchen; denn das Wiedersehen, worauf im vorigen, hier mitgeteilten Briefe angespielt wird, wird, dem Anfang des nächsten Briefes nach zu schließen, wahrscheinlich gar nicht in Leipzig stattgefunden haben — vielleicht ist der Satz „Das Jahr, in dem wir uns nicht sahen etc.“ auch auf einen Gedächtnisfehler Schumanns zurückzuführen oder nicht ganz wörtlich zu nehmen?

Der nächste Brief Claras besitzt folgenden Wortlaut:

Leipzig d. 28/12 1842

Verehrter Herr,
nicht eher war es mir möglich Ihr werthes Schreiben zu beantworten, um so lieber ist es mir jetzt, Ihnen etwas Bestimmteres in Bezug auf Concerte ect: mittheilen zu können. Wir freuen uns, Sie bei uns zu sehen, nur bedauern wir, Ihnen kein Plätzchen in unserem Hause bieten zu können, da wir zu beschränkt im Platze sind, und ich selbst meiner Freundin, Elise List, die jetzt bei mir war, nur auf dem Sofa in meinem Wohnzimmer ein Lager bereiten konnte. Nehmen Sie also den guten Willen für die That. Wir können Ihnen aber den *Rheinischen Hof* als ein gutes Gasthaus und das uns zunächst liegende empfehlen.
Hübsch wäre es nun, wenn Sie zu unserer Matinée kämen, die wir d. 6 oder 7ten Jan. zu geben gedenken, auch wird d. 12ten Donnerstags ein Abonnement-Concert[1] stattfinden; am besten also Sie kommen Freitag d. 6ten, denn ich vermuthe, daß unsere Matinée auf den 7ten fällt, Sie erfahren jedoch Genaues darüber, so bald wir es selbst bestimmt wissen. Ich freue mich Ihnen manches Neues vorzuspielen, doch über meinen Mann werden Sie staunen, wie Vieles und Schönes er geschaffen. — Er läßt Sie freundlich grüßen, sowie ich Sie bitte Ihrer lieben Familie viel Schönes von mir zu sagen.
Bis auf die Freude Sie bei uns in Leipzig zu sehen verbleibe ich

Ihre
Ihnen aufrichtig ergebene
Clara Schumann.“

Wenige Tage vor dem Konzert ließ Clara ein ganz kurzes Billett nach Wickerstedt fliegen, in dem sie den Tag desselben wie folgt kundgibt:

(Außen:)
Sr. Wohlgeboren
Herrn Dr. Keferstein
in
Eilig Wickerstedt
bei Apolda.

Leipzig d. 5/1 1843

Verehrter Herr Doctor
so eben entschied es sich, daß unsere Matinée Sonntag d. 8. statt findet, und ich eile Ihnen dies zu melden in der Hoffnung Sie hier zu sehen. Freundliche Grüße von Robert!

Ihre
Clara Schumann.

So war es denn auch. Von diesem Konzert brachte die Allgemeine Musikalische Zeitung einen warm empfundenen Bericht[2]. Wir lesen ihn wegen seiner Länge — er umfaßt beinahe zwei Ganzseiten der Zeitschrift — hier nur auszugsweise:

„Am Sonntag den 8. Januar gab Herr Dr. *Robert Schumann* mit seiner Gattin im Saale des Gewandhauses eine musikalische Unterhaltung. Das zahlreiche Auditorium war ein freundlichst geladenes. . . .

Von *R. Schumanns* Composition hörten wir ein Violinquartett, ein Pianofortequintett, ein Lied und zwei große Duette mit Pianofortebegleitung. Von *Clara Schumann* zwei Lieder mit Pianofortebegleitung. Von *Seb. Bach* Präludium und Fuge, die erste der sechs großen Orgelpräludien und Fugen, und die Chaconne aus den Violinsonaten. Von *Beethoven* die Klaviersonate op. 101.

. . . Fräul. *Schloß* und Herr *Schmidt* sangen die Lieder und Duette ausgezeichnet gut. . . .

Frau *Clara Schumann* spielte das Quintett, die Sonate und die *Bach*sche Fuge mit dem Präludium mit der Meisterschaft und Anmuth, wie man sie an ihr zwar gewohnt ist, mit der sie uns aber jedesmal nicht weniger von Neuem erfreut. Der Vorzug neuerer Spielart, daß man jetzt Sachen vortragen kann, welche ehemals außer dem Bereiche der zehn Finger lagen, macht auch die Ausführung einer solchen Composition, wie die letztgenannte, wo für das obligate Orgelpedal früher wenigstens eine dritte Hand erforderlich gewesen wäre, möglich, und bringt nun auch für diejenigen einen schätzbaren Gewinn, welche die Kunst des Virtuosen in blos glänzender Production nicht immer in dem Maaße zu würdigen wissen, als es der auf solche Fertigkeit verwandte Fleiß wohl verdienen mag. Die in beschränkten Mitteln so großartige Composition der Bachschen Chaconne trug Herr Concertmeister *David* mit ebenso schön geistiger Auffassung als vollkommen technischer Ausführung vor und erhielt den lebhaftesten Beifall.“ . . .

Die sehr günstige Beurteilung Schumanns als Komponisten sei hier übergangen. Wie befriedigt er selbst über den Verlauf der Veranstaltung war, geht aus den Worten hervor, die er unterm 10. Januar — also zwei Tage darauf — an *Wilhelm Taubert* in Berlin richtet: „Unsere Matinée ist glücklich von Statten gegangen — ich wünschte, Sie wären dabei gewesen. Quartett und Quintett machen eine recht lebendige Wirkung, auch im Concertsaal; sie werden bald im Druck erscheinen und dann hören Sie sich's einmal an.“

In der Zeit von dem von mir hier zuletzt mitgeteilten bis zum nächsten Briefe Claras an Dr. *Keferstein* scheint überhaupt keine Korrespondenz zwischen den beiden befreundeten Familien stattgefunden zu haben. Das geht aus dem Anfang des folgenden genügend hervor. Daß aber der Pfarrer aus Wickerstedt der Einladung Claras zu ihrer Veranstaltung keine Folge hatte leisten können, wird unser letzter noch vorhandener Brief ebenfalls darlegen. Wahrscheinlich war an diesem Ausbleiben Kefersteins eine Krankheit schuld, auf die Clara in dem Schreiben mit anspielt:

(Außen:)
Herrn
Herrn Dr: Keferstein
Wohlgeboren
in
Wickerstedt bei Apolda

Leipzig d. 27 Mai 1843

Verehrter Herr Doctor,
Sie hätten wohl alle Ursache uns der Theilnahmlosigkeit zu beschuldigen, und doch wäre es ein großes Unrecht, das Sie uns anthäten, denn so oft gedachten wir Ihrer mit inniger Theilnahme und längst schon hätte ich Sie dessen versichert, hätte sich nicht immer ein Hinderniß eingestellt — mit dem Verschieben ist es dann so eine eigene Sache, kömmt man einmal da hinein, so geht es bis ins Unendliche. Ich hoffe, daß Sie, lieber Freund, jetzt wo ich dies schreibe schon völlig wiederhergestellt sind, und sich nächstens wieder auf die Füße machen nach Apolde mit neuen Reiseplänen!? —
Vor 4 Wochen schenkte uns Gott ein zweites Töchterchen, das uns große Freude macht durch sein Gedeihen. Elisa heißt Sie, und soll nach aller Aussage mir und meiner Mutter sehr gleichen. Meine Gesundheit ist den Umständen nach die Beste; Robert arbeitet an einem großen Werk, das er wahrscheinlich im Herbst zur Aufführung bringen wird. Er ist sehr beschäftigt, auch raubt ihm der Unterricht in der Musikschule viel Zeit, sonst hätte er schon längst einige Zeilen an Sie geschrieben. Er läßt Sie freundlichst grüßen! —
Ich hoffe Sie zürnen nicht mehr, und holen bald Ihren Besuch nach; vielleicht kommen Sie, wenn Robert sein neues Werk aufführt?
Lassen Sie bald von Sich hören, und gedenken ferner in Freundschaft

Ihrer
ergebenen
Clara Schumann.

Den lieben Ihrigen meine schönsten Grüße — sie sind doch Alle wohl?

Bereits seit dem Jahre 1841 trug sich Schumann mit dem Gedanken an die Komposition eines großen Gesangswerkes. Es betraf dies sein „Paradies und die Peri“. Aber erst das Jahr 1843 brachte seine Arbeit so recht in

---

[1] Ein solches fand erst Sonntag den 15. Januar statt, die Matinée, wie wir sehen werden, am Sonntag den 8.

[2] Die „Neue Zeitschrift für Musik“ schweigt merkwürdigerweise über dieses Konzert. War daran etwa Schumanns übertriebenes Feingefühl schuld?

Fluß. Reisen und der Unterricht an der „Musikschule", dem von Mendelssohn mitbegründeten und geleiteten Konservatorium, an dem er gleich von diesem ersten Jahre an seit dem 1. April neben Mendelssohn selbst, M. Hauptmann, F. David, Aug. Pohlenz und C. F. Becker als Lehrer für Pianofortespiel, Komposition und Partiturspiel tätig war, unterbrachen und ließen seine Arbeit nur gemächlich vorwärtsgehen. So schreibt er Ende Juni selbst in sein Tagebuch: „Die Musikschule macht uns allen Arbeit und Sorge, aber auch Freude. Ich habe den Klavierunterricht nur ad interim übernommen und will mir späterhin eine andere Stellung bilden. Die Zahl der Schüler beträgt jetzt gerade 40."[1] Aber um eben dieselbe Zeit auch: „Die *Peri* und die Musikschule nahm meine ganze Zeit im vergangenen Jahr in Anspruch."

Das Werk wurde in der Tat zur beabsichtigten Zeit fertiggestellt und gelangte auch am 4. Dezember und wiederholt am 11. zur Aufführung. Er selbst stand das erstemal in seinem Leben am Dirigentenpult. War der Erfolg bereits am ersten Abend glänzend gewesen, so steigerte er sich noch bei der Wiederholung. Der große Erfolg sollte aber auch die endliche Versöhnung Wiecks mit dem jungen Paare herbeiführen: Er reichte selbst, sicher innerlich überzeugt von der hohen Künstlerschaft Schumanns, seinem Schwiegersohn die versöhnende Hand.

Ob die Korrespondenz zwischen dem Schumannschen Ehepaar später noch fortgesetzt worden ist, liegt außer dem Bereiche meiner Kenntnis. Angesichts der warmen Teilnahme, die sie später wie früher für den musikliebenden Wickerstedter Pfarrer zeigten, darf man wohl die Vermutung hegen, daß noch mancher Brief herüber und hinüber flog.

Aus Nicolais Leben.

Otto Nicolai und Erminia Frezzolini.

Am 9. Juni waren hundert Jahre verstrichen, seit *Otto Nicolai*, der Schöpfer der reizenden, von schalkhaftem Humor übersprudelnden Spieloper „Die lustigen Weiber von Windsor", das Licht der Welt erblickte. Hier möchten wir keine Biographie des liebenswürdigen Komponisten geben, dessen eben genanntes Meisterwerk nicht so bald von den deutschen Bühnen verschwinden wird, wohl aber als Erinnerungsblatt eine Episode seines bewegten Lebens darstellen, die sich auf sein Verlöbnis mit einer der größten italienischen Sängerinnen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezieht und nicht nur auf das menschliche und künstlerische Wesen der beteiligten Personen bedeutsame Schlaglichter wirft, sondern auch die italienischen Theaterverhältnisse um 1840 herum in interessanter Weise widerspiegelt. Wir benutzen dabei als Hauptquelle die Tagebücher Nicolais, die *R. Schröder* nebst biographischen Ergänzungen 1892 herausgegeben hat und aus denen des vielgeprüften Mannes Schicksale während seines Aufenthaltes jenseits der Alpen erst genauer bekannt geworden sind, verwerten aber auch anderes Material, namentlich die Jahrgänge 1840—1842 der „Allgemeinen musikalischen Zeitung".

Schon 1833 war Otto Nicolai, nachdem er bei *Klein* und *Zelter* in Berlin seine musikalischen Studien durchgemacht, nach Rom gekommen, wo ihm der damalige preußische Gesandte *Bunsen* die Organistenstelle bei der Gesandtschaftskapelle verschafft hatte und wo ihm das Glück zuteil ward, noch den Unterricht des *Abbate Baini*, des berühmten Theoretikers und Vorstehers der päpstlichen Kapelle zu genießen. Bald lernte unser Musiker, der von Rom aus ganz Italien bereiste, die Oper des Landes gründlich kennen, die Gesangskunst und schauspielerische Gewandtheit ihrer Mitglieder, aber auch die vielen Schattenseiten des Bühnenwesens, besonders die Intrigen der Sänger und noch mehr der südländischen Sängerinnen. „O Weiber, Weiber, Otterngezüchte!" schreibt er schon Oktober 1836 in sein Tagebuch. „An Treue und Liebe ist bei ihnen kaum mehr zu glauben. — Bunsen hat wohl recht, kein scheußlicheres Volk gibt es als Theatergesindel!"

Aus der Verstrickung in ein unseliges Verhältnis mit einer seiner Schülerinnen, einer schönen, verheirateten Mailänderin, von der wir lediglich den charakteristischen Vornamen „Armida" erfahren, riß den für weibliche Reize allzu Empfänglichen das Engagement als Dirigent am Kaiserlichen Kärntnertor-Theater zu Wien, wo Nicolai im Frühjahr 1837 eintraf. Doch blieb er nur ein Jahr in der genannten Stellung, während welcher Zeit seine erste Oper „Rosmonda" entstand, und im Juli 1838 finden wir den Musiker abermals in Italien. In Rom, wo er sich heimisch fühlte und durch Erteilung von Stunden sein Leben fristen zu können glaubte, arbeitete er das genannte Werk unter dem Titel „Enrico" für die Bühne von Triest um und schrieb für Turin seinen Tempelritter („Il templario"). Während die erstgenannte Oper trotz trefflicher Besetzung wenig Erfolg hatte, schlug der Templario bei seiner Premiere im Teatro Regio am 11. Februar 1840 glänzend ein und fand auch in der Mailänder „Scala" und im Teatro Carlo Felice zu Genua rauschenden Beifall.

„Nach 6 Vorstellungen," heißt es in Nicolais Tagebuch vom 27. August 1840, „verließ ich Mailand, wo indessen der Templario noch immer gegeben wird. Ich reiste nach Bergamo und Brescia, um Donzelli, Lonati, die Padolini und die Frezzolini zu hören, für welche Künstler ich in meinen nächsten Opern zu komponieren haben werde." — „Hier in Brescia habe ich die nähere Bekanntschaft von *Erminia Frezzolini* gemacht, die jetzt unstreitig die erste Sängerin in ganz Italien ist. Ich bin ihretwegen hier geblieben und werde noch einige Tage bleiben, da ich, gemäß meines Kontrakts, erst am 1. September in Turin einzutreffen brauche, wo mein Templario am 15. September als erste Oper der Herbstsaison in Szene gehen wird. — Mir steckt stark eine Heiratsidee mit Erminia im Kopf! — Voyons."

Und wer war nun die Persönlichkeit, von der es nach den zitierten, ziemlich nüchternen Andeutungen scheinen möchte, sie habe zunächst mehr die Phantasie des Musikers beschäftigt, als mit ihren weiblichen Vorzügen das Herz des Mannes gefesselt? — *Erminia Frezzolini* wurde 1819 zu Orvieto im Kirchenstaat als Tochter des hervorragenden Baßbuffo gleichen Namens geboren, stand somit, als Nicolai sie kennen lernte, im 21. Lebensjahr. Der Vater selbst erteilte dem musikalisch begabten Töchterlein den ersten Klavierunterricht, während sie bei dem ausgezeichneten Florentiner Theoretiker Professor Nencini gründliche Studien im Kontrapunkt machte. Das feste Fundament für ihre vokale Technik aber legte der alte Mailänder Gesanglehrer *Ronconi*, der nach Kräften bemüht war, seiner talentvollen Schülerin eine allen Aufgaben gewachsene Kehlfertigkeit und zugleich einen ausdrucksvollen, dramatisch-lebendigen Vortrag beizubringen. Als *Maria Malibran* während ihres letzten italienischen Aufenthaltes zufälligerweise die 16jährige Erminia hörte, war die große Künstlerin von dem ungewöhnlichen Talent so überrascht, daß sie nicht ruhte, bis ihr Bruder, *Manuel Garcia*, der weltberühmte Gesangsmeister, sich des Mädchens annahm und ihr seine unschätzbaren Ratschläge erteilte. 1836 und 1837 genoß sie *Tacchinardis* Unterweisung und vollendete ihre Deklamationsübungen bei den Florentiner Professoren *Marrochesi* und *Martolini*, um im Winter 1837/38 zum erstenmal im Teatro Cocomero zu Florenz die Bühne zu betreten, und zwar in Bellinis damals sehr beliebter, nun längst verschollener Oper „Beatrice di Tenda". Der Erfolg des Debüts war glänzend, und schon jetzt ging das einstimmige Urteil der Kenner dahin, daß ein Stern erster Größe am italienischen Kunsthimmel aufgegangen sei. Bald darauf

[1] *Litzmann*, a. a. O. II, S. 54.

kreierte Erminia am nämlichen Ort unter brausendem Beifall die Titelrolle in der für sie geschriebenen Oper „Maria Visconti" und feierte dann in den Städten Siena, Ferrara, Pisa, Reggio, Perugia, Brescia, Turin, Mailand, Bologna eine ununterbrochene Reihe von Triumphen. Als sie in Bologna den 30. November 1839 mit Donizettis „Lucia di Lammermoor" die Stagione beschloß, flogen unzählige Gedichte, Blumensträuße, Girlanden auf die Bühne und tobte das Haus wie in den Glanzzeiten der Pasta. Am 1. Dezember trug sie im Kasino der Bologneser Akademie mehrere Gesangsstücke vor und nahm hierauf durch Musikdirektor Marchese *Sampieri* unter allgemeinem Jubel das Diplom der Academia Filarmonica in Empfang. Kurz hernach, im Frühling 1840, kam Erminia als Mitglied der Merellischen Gesellschaft zum erstenmal nach Wien und behauptete sich auch hier neben der allgefeierten *Unger-Sabattier* aufs ehrenvollste. — Ihre Stimme schildert in diesen Tagen ein Korrespondent der „Allgem. musikalischen Zeitung" als hohen Sopran von ebenso glänzendem, klangvollem wie zartem Ton, der tief zu Herzen dringe. „Ihre Stärke ist bedeutend, obwohl nicht übermäßig; der Umfang vom eingestrichenen c bis zum dreigestrichenen d, die Tiefe leicht ansprechend, die Mitte kräftig und ausdrucksvoll, die hohen Töne von f an von wunderbarer Pracht und Reinheit. Jene allseitige Gewandtheit im Gesange, wie sie den Höhepunkt der komischen Oper bildet, hat die Frezzolini eigentlich nicht, allein ihre Fertigkeit in allen Passagen und Verzierungen jeder Art ist vollkommen. Nicht minder trefflich und charaktervoll ist ihr Spiel. Rechnet man dazu ein edles, schönes Gesicht, des Ausdrucks der verschiedensten Leidenschaften fähig, einen schlanken Wuchs, Grazie und Anmut in allen Bewegungen, so wird man es erklärlich finden, wenn die Italiener und die Wiener von ihr entzückt sind. Noch kürzlich erklärte der Dichter des Buches zur Oper „Beatrice di Tenda", der bekannte Felice Romani, daß die Frezzolini dieser Rolle ganz neue Schönheiten verliehen habe, die er nicht geahnt hätte." — Nicht ganz so günstig lautet ein anderer Bericht über die Karnevals- und Fastenopern in Italien von 1841 in der nämlichen Zeitung, worin es u. a. heißt: „Mit der Faste kam die Frezzolini aus Turin hier (in Florenz) an und trat sogleich in der allerliebsten Beatrice di Tenda des unsterblichen Bellini auf; der Beifall war stürmisch, besonders wenn sie schrie; ob sie aber mit diesem sichtlich angestrengten Singen und Schreien noch einige Jahre aushalten kann? . . ." Doch gibt auch dieser, etwas ironisch gestimmte Reporter zu, daß die Frezzolini wie eine leuchtende Rakete in höhere Regionen aufgestiegen sei und allgemeinen Enthusiasmus erregt habe.

Daß eine Künstlerin von so hervorragender Bedeutung auf Nicolai Eindruck machen mußte, ja daß der Gedanke bei ihm auftauchte, sich dauernd mit ihr zu verbinden und seine schöpferische Kraft in erster Linie dem genialen Weibe zu widmen, das seine Werke durch alle Lande tragen könnte, wer wollte sich darob wundern! Vor allem galt es freilich, sich nicht bloß ihrer persönlichen Neigung und Zustimmung zu versichern, sondern zugleich den Konsens des Vaters zu gewinnen, der, wie unser Musiker wohl wußte, ebenso geldgierig wie spielgewandt war und sein Goldvögelchen mit Argusaugen hütete. Um nach beiden Richtungen ans Ziel zu gelangen, nahm Nicolai die Vermittlung des gewandten Rechtsverständigen *Paolo Baruchetti*, den er in Brescia zufällig kennen gelernt, in Anspruch. „Der Vater Erminias, der bekannte Basso Buffo Frezzolini ist heute angekommen," so notiert Nicolai noch am Abend des nämlichen Tages, von dem wir die erste Aufzeichnung über seine Bekanntschaft mit der Sängerin angeführt haben, „er war in der Romagna. Ich habe an Erminia geschrieben und gefragt, ob sie meine Hand acceptieren will." Und Tags darauf, am 28. August: „Die Antwort Erminias ist dahin ausgefallen, daß ich mit ihrem Vater sprechen möchte. Ich will das aber *aus ihrem eigenen Munde hören*, ehe ich mit ihm rede. Ich habe diese Nacht unter Beratungen mit dem neuen Freunde Baruchett und mit Schreiben an Erminia zugebracht." — „Es sind seitdem," fährt das Tagebuch den 29. August fort, „zwei Unterredungen mit dem Vater Frezzolini gewesen. Er möchte natürlich den Goldfisch, den er in seiner Tochter besitzt, nicht aus dem Netze lassen; indeß wird er es doch über kurz oder lang müssen. Wir werden heute noch zur Entscheidung kommen, und das um so mehr, da ich noch heute Nacht aus Brescia abreisen muß, um den 1. September in Triest sein zu können, wohin mich mein Kontrakt ruft. — Ich habe für den Moment folgende Engagements: kontraktlich für Turin und Genua Opern zu schreiben. So kann ich denn gegen Erminias jetzt sehr glänzend stehende Laufbahn doch etwas aufweisen. Vereint könnten wir eine ungeheure Karriere machen. Ich hoffe, daß die Heirat zustande kommt; — bin jedoch willens, die Vollziehung bis zu einem gewissen Punkt hinauszuschieben, um uns einigermaßen besser kennen zu lernen. Vorderhand werden wir heute wahrscheinlich unsere Verlobung vollziehen."

Diesem noch immer ziemlich kühl und geschäftsmäßig lautenden Bericht folgt, von Bologna den 27. Sept. 1840 datiert, die weitere Notiz: „Wir vollzogen wirklich in Brescia am 30. August unsere Verlobung. Der Vater, der seine Tochter schlecht behandelt, und mich an das Verhältniß zwischen meinem Vater und mir, wie es in meiner Kindheit bestand, erinnert — und der dennoch von ihrem Talente und Gelde lebt —, ist gegen die Heirat. Wir werden aber Alles durchsetzen, auch gegen seinen Willen, denn wir sind beide majorenn." Wohl mochten tief schmerzliche Erinnerungen in unseres Künstlers Seele auftauchen, indem er diese Worte niederschrieb. Denn als Otto Nicolai um 1825 nach der zweiten Heirat seines Vaters von seinen lieben Pflegeeltern Häsen, wo ihn der von seiner ersten Gattin Getrennte als zartes Kind untergebracht, ins Elternhaus zurückgekehrt war, behandelte ihn der launenhafte Tyrann auf so schnöde Weise und verhängte bei den geringfügigsten Anlässen so grausame und ehrverletzende Strafen über den Knaben, daß er aus Verzweiflung mit 16 Jahren entwich, sich zunächst wieder zu seinem Pflegevater begab, wenige Monate später aber, einen Taler im Sack, nach Berlin aufbrach, um dort sein Glück als Musiker zu suchen und sich auf eigene Faust tapfer durch die Welt zu schlagen. Trotzdem hing der durch eine schwere Jugend Hindurchgegangene auch jetzt noch mit allen Fasern der Seele an der deutschen Heimat und den Seinen und vergalt die Mißhandlungen, die er von seinem Erzeuger erfahren, mit dessen unablässiger Unterstützung. All dies tauchte bei der Verlobung mit Erminia Frezzolini wieder in seinem Gedächtnis auf, und wenn bei seiner Annäherung an die hochbegabte Italienerin zunächst die Phantasie und der Ehrgeiz des aufstrebenden Künstlers die Hauptrolle gespielt hatten, so brachte das Mitleid, das er mit der vom Eigenwillen des Vaters abhängigen Jungfrau empfand, solche nun auch seinem Herzen näher und ließ ihn ihre Befreiung aus den Händen des berechnenden Alten als eine Art rettende Tat erscheinen. Von solchen Empfindungen bewegt, reiste Nicolai am 1. Sept. von Brescia nach Triest ab, um hier die letzten Proben sowie am 19. gleichen Monats die Erstaufführung seines „Templers" im Teatro grande zu leiten und zugleich alle für seine Heirat nötigen Papiere in Ordnung zu bringen. Von der Aufführung der Oper in Triest war der Autor selbst wenig befriedigt. „Sie ließ in jeder Hinsicht viel zu wünschen," heißt es im Tagebuch, „aber dennoch ist der Erfolg günstig gewesen, und ich habe mich diesmal wirklich überzeugt, daß der Templario eine Oper ist, die schwerlich Fiasco machen kann, denn wenn sie elend gesungen wurde, so war es diesmal der Fall!"

Inzwischen hatte Erminia Frezzolini ihr Engagement in Brescia beendigt und, mit Ehrenbezeugungen überhäuft, die Stadt am 17. September verlassen. „Sie ist nach Bologna gegangen," berichtet das Tagebuch, „wo sie diesen Herbst

in Ruhe im Hause einer Signora Marchioni zubringen wird, indem sie sich durchaus nicht entschließen konnte, zu ihrer Familie nach Proieto zu gehen, wohin der Vater abgereist ist; denn sie hätte dort wirklich im Fegefeuer gelebt. — Ich stand unterdessen immer mit ihr im Briefwechsel, und kaum war mein Templario in Szene gesetzt, so reiste ich hierher nach Bologna, um sie wiederzusehen. Ich kam hier am 25. an. Uebermorgen reise ich nach Mailand, um die beiden Opernbücher für den Karneval machen zu lassen, werde aber gleich wieder nach Bologna zurückkehren, um in Erminias Nähe zu sein; und hier werde ich meine Oper für Genua schreiben."

Aus all diesen Angaben geht hervor, daß Nicolai im besten Zuge war, sein Schicksal tapfer in die Hand zu nehmen und Erminia, die ihn offenbar stärker und stärker fesselte, trotz allen Widerstandes von dritter Seite möglichst rasch zu der Seinigen zu machen. Doch sollte es anders kommen, als die leicht erregbare Künstlerphantasie sich's ausgemalt hatte. Mit den letzterwähnten Mitteilungen bricht das Tagebuch plötzlich ab und setzt erst ein starkes halbes Jahr später, am 4. April 1841, wieder ein, um auf die Liebesgeschichte mit der Sängerin, die damals bereits einem andern angehörte, einen wehmütigen Rückblick zu werfen.


OTTO NICOLAI.

Wie Nicolai sich's vorgenommen hatte, fuhr er nach ganz kurzem Aufenthalt in Mailand anfangs Oktober 1840 wieder nach Bologna zurück, „wohin mich," wie das Tagebuch lautet, „die häufigsten und zärtlichsten Briefe von Erminia riefen. Ich nahm das Buch Odoarde e Gildippe mit, dessen Komposition sofort begonnen wurde. Tagsüber war ich an den Schreibtisch gefesselt, die Abende brachte ich mit Erminia gewöhnlich im Theater zu. Die Unannehmlichkeiten und Zänkereien zwischen uns fingen aber bereits an und ihr zänkischer und durchaus herzloser Charakter gab mir tausend Bitterkeiten zu erfahren und kostete mich unzählige Thränen; — ich hatte wirklich angefangen, sie zu lieben — und mein Herz empfing täglich neue Schläge; — oft war ich auf dem Punkt, sie zu verlassen. Hätte ich es nur getan! — Unter solcher Stimmung schrieb ich meine Oper für Genua! . . . und so verging mir der Oktober und November unter Qual und Pein, die aber durch Aussöhnungen immer wieder vergessen wurden. — Ich sehe jetzt ein, zu welchem schändlichen Zweck ich gedient habe! — Ich sollte nur den Anhaltspunkt zu einer Trennung Erminias von ihrem Vater ihr geben — weiter war ich ihr nichts, und nur zu sehr hat sich das in meinem Herzen immer quälende Gefühl, daß ich nicht geliebt sei, bestätigt. — Soll ich aufrichtig sein? — auch ich liebte sie n i e, wie ich zu lieben fähig bin — wie ich einst Armida liebte! — So ist es denn recht gut — und gewiß nur zu meinem Glücke, daß unsre Heirat sich nicht gemacht hat."

Um ihr Ziel zu erreichen, drang die in allen Künsten der List und Koketterie offenbar gründlich bewanderte Sängerin darauf, daß Nicolai, als die Zeit ihres Turiner Engagements heranrückte, sie nach der piemontischen Hauptstadt begleite. Sie durchkreuzte damit die Absicht ihres Vaters, sie in Bologna abzuholen, und hielt den Bräutigam vorläufig fest.

„Wir mieteten," fährt das Tagebuch fort, „einen Wagen und ich führte sie, begleitet von ihrer Kammerjungfer und Freundin Marchioni, über Mailand nach Turin. Auf der Reise zankten wir wenig, obgleich etwas; im ganzen trug dieselbe aber eher zu einer Wiederannäherung der Gemüter als zur verstärkten Abstoßung bei. Ja, in Turin angekommen, wurde unser Verhältnis zärtlicher als es vielleicht bis dahin je gewesen war, und ich schmeichelte mir wirklich, daß ihr Herz für mich zu fühlen anfinge.

In Turin blieben wir noch einige Tage beisammen, dann aber mußte ich nach Genua und schied v o n i h r e n T h r ä n e n b e g l e i t e t. In Genua fing ich meine Proben sogleich an. Unterdessen kam der Vater Frezzolini nach Turin. Ebenso der *Tenorist Poggi*. Was sie miteinander getrieben, beraten und abgekartet haben, weiß ich nicht. Das Ende davon war, daß nach einigen Tagen Erminia mir einen verstellten Brief schrieb, in dem sie mich um einige früher an mich geschriebene Briefe bat — die ich ihr dann auch sogleich übersandte, obwohl ich hieraus bereits die Gewißheit ihrer abscheulichen Absicht schöpfte. — Einige Tage darauf kam ein anderer Brief, der anzeigte, daß sie für jetzt die Idee des Heiratens aufgeben müsse. — Hierauf riß ich aber die Sache mit einem Stoß durch, indem ich die Auswechselung unserer Briefe verlangte und ihr einen Brief kalt, förmlich, kurz und per Sie schrieb. Nach Ende des Karnevals heiratete sie den Sänger Poggi; in Mailand wurden sie getraut. Poggi habe dem Vater 40 000 Frcs. ein für allemal gezahlt, sagt man." —

Verweilen wir etwas bei diesem Tenorhelden, der plötzlich als Nebenbuhler unseres Musikers in der Bewerbung um Erminia auftritt und schließlich in dem echt italienischen Intrigenspiel Sieger bleibt. — Antonio Poggi, geboren 1808 zu Bologna, mithin 16 Jahre älter als die Sängerin, hatte, nachdem er seine Studien im Gesang und Kontrapunkte bei den Meistern Celli, Corticelli und Nozzari durchgemacht, 1828 in Rossinis „Donna del lago" bei der italienischen Oper zu Paris debütiert, ohne zunächst Aufsehen zu erregen. Sobald er aber in sein Heimatland zurückkehrte und sich rasch nacheinander in Neapel, Florenz, Genua hören ließ, war auch sein Ruf als eines der bedeutendsten Tenoristen Italiens begründet. In Mailand hielt man ihn, was damals äußerst selten vorkam, sogar zwei Jahre hintereinander fest und bereitete ihm neben einer Malibran, Pasta, Schoberlechner die glänzendsten Ovationen. Immer mehr entfaltete sich sein Organ, das zu allen Schattierungen, dem kraftvollsten Forte wie dem schmelzendsten Piano befähigt war und dabei einen eigenartig bestrickenden Klangtimbre besaß. Mit der Schönheit und dem Wohllaut der Stimme wetteiferte des Sängers technisches Können; ja im Rezitativ galt er als unübertrefflich und riß die Hörer um so unmittelbarer hin, als auch sein Spiel an dramatischer Lebendigkeit und feurigem Pathos nichts zu wünschen übrig ließ. So bildete er anfangs der 40er Jahre mit Erminia Frezzolini und dem Bassisten Giorgio Ronconi das strahlende Dreigestirn der Opera seria, und Ehren aller Art häuften sich auf sein dunkellockiges Haupt. Was aber den habgierigen alten Frezzolini noch mehr bestach als Poggis Künstlerruhm und ihm den Wunsch nahelegte, er möchte sein Tochtermann werden, das war des Tenoristen allerwärts gepriesener und beneideter Reichtum. Hieß es doch, er besitze über 100 000 Augsburger Gulden und bezeichnete man seine Einnahmen als wahrhaft fürstliche. Erminia kannte den Sänger bereits, da sie auf verschiedenen Bühnen miteinander aufgetreten waren und beispielsweise ihr Zusammenwirken in Bellinis Beatrice di Tenda am Turiner Teatro Regio während des Karnevals von 1841 die Hörer entzückt hatte. Ob eine wirkliche Herzens-

neigung zwischen den beiden mitspielte oder lediglich materielle Berechnungen den Ausschlag gaben, wird kaum zu ergründen sein. Tatsache ist, daß die Künstlerin sich unmittelbar nach Beendigung des Karnevals mit Poggi vermählte, wozu der Referent der „Allgem. musikalischen Zeitung“ über die Fastenopern Italiens im Frühjahr 1841 bemerkt: „Beide zusammen können gar viel gewinnen. Der Buffo Frezzolini, Vater der Sängerin — sagt man —, hat sie dem Tenor Poggi um 40 000 Franken abgetreten, oder wie böse Zungen sagen, verkauft.“

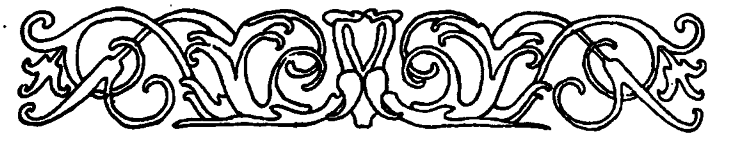
Bald darauf treffen wir Madame Frezzolini-Poggi, mit den Sirenen des Südens gastierend, abermals in Wien, wo ihre stupende Kehlvolubilität, „mit der sie eine Anzahl der abnormsten, auf die Spitze gestellten Schwierigkeiten überwindet“, neuerdings Staunen erregte, die strengere Kritik indes fand, zu der tragischen Größe und Ausdrucksgewalt einer Unger vermöge sich die Italienerin nicht zu erheben. Auf heimatlichem Boden sangen die Gatten im Herbst 1841 nebeneinander zu Sinigaglia und während der beiden folgenden Jahre in Rom, wo sie namentlich in Opern Bellinis und Donizettis das Entzücken ihrer Landsleute bildeten, wie denn Erminia später auch in London und noch 1853 in der italienischen Oper zu Paris unerhörte Triumphe feierte.

Für den jähen Abbruch des Briefwechsels mit ihr, den die Sängerin lediglich doch selbst verschuldet, rächte sie sich an Nicolai dadurch, daß sie bei der Mailänder Aufführung der Oper Nabuco, welche unser Musiker nach einem unbrauchbaren Text Temistocle Soleras während kaum sechs Wochen widerwillig genug komponiert hatte, anläßlich des Karnevals von 1841 die Hauptrolle der Leonore zu möglichst erbärmlicher Darstellung brachte und so wesentlich zum Fiasko des Werkes beitrug. „Sie war meine Feindin geworden,“ schreibt Nicolai darüber ins Tagebuch, „und sang so gut wie gar nicht. Die Aufführung war infam, schändlich! ich wurde absichtlich malträtiert. Merelli hätte die Oper wieder geben wollen; jedoch die Frezzolini, deren Betragen selbst dem Publikum mißfallen hatte, wollte sie durchaus nicht mehr singen, so hat man mir wenigstens berichtet. Ich habe sie nie wieder gesprochen.“

Der Charakter Erminia Frezzolinis ist damit hinlänglich gezeichnet und wohl durfte Nicolai sich glücklich schätzen, daß aus seiner Verbindung mit der hochbegabten, aber innerlich kühlen, keiner selbstlosen Hingabe fähigen Italienerin nichts wurde, wobei ihn freilich die erlittene bittere Enttäuschung zunächst, wie er im Tagebuch sich ausdrückt, moralisch und physisch krank machte.

Das häusliche Glück an der Seite eines treuen Weibes, das der Musiker so lange und heiß ersehnt hatte, sollte ihm überhaupt nicht zuteil werden. Als er gegen Ende seines zweiten Wiener Aufenthaltes (Sommer 1841 bis Frühjahr 1848) in seiner „engelguten“ Gesangsschülerin *Pauline von Stradiot* das Mädchen fand, das ihm innig anhing und wohl unzweifelhaft eine sorgliche Gattin geworden wäre, war es zu spät. Am 12. März 1848 erfolgte Nicolais Anstellung als Dirigent des Domchors und erster Kapellmeister der Königl. Oper in Berlin und ein Jahr darauf, den 9. März 1849, die glorreiche Erstaufführung der „Lustigen Weiber von Windsor“. Nun wäre Nicolai endlich in der Lage gewesen, einen eigenen Hausstand zu gründen; aber bereits hatten die Anstrengungen und Aufregungen der letzten Jahre seine schwankende Gesundheit vollends untergraben. Am 11. Mai 1849 raffte den kaum 39jährigen ein Gehirnschlag hinweg, und unvermählt ging der liebenswürdige Tondichter, der den Frauen in der Kunst wie im Leben sein bestes Herzblut geweiht hat, zu den Toten.

Zürich. **A. Niggli.**



Otto Nicolai als Liederkomponist.

Von GEORG RICHARD KRUSE.

UEBER sein Lebenswerk auf dem Gebiet der Oper, „Die lustigen Weiber von Windsor“, hat man nahezu vergessen, daß Nicolai in seinem kurzen Erdenleben außer den fünf Opern eine Fülle von Kompositionen geschaffen, die die Vielseitigkeit seiner genialen Begabung bezeugen, während man gewohnt ist, ihn nur als Dramatiker zu betrachten. In Wahrheit hat er sich auf *jedem* musikalischen Gebiete betätigt, und wenn seine „Lustigen Weiber“ auch den Höhepunkt seines Schaffens bedeuten, so stehen doch seine übrigen Schöpfungen keineswegs in solchem Abstande von seinem Hauptwerke, um die Vergessenheit, der sie verfallen sind, ganz gerecht erscheinen zu lassen.

Die Wiederauffindung seiner zwei Menschenalter verschollen gewesenen „*Weihnachts-Ouvertüre*“, der *D dur-* und *c moll-Symphonie*, der *Messe, Psalmen etc.* (von denen die beiden erstgenannten mit bestem Erfolge auch in den beiden letzten Jahren schon vielfach wieder aufgeführt wurden), zeigt ihn auch als Symphoniker und Kirchenkomponisten von nicht zu unterschätzender Bedeutung, schon um der ernsten Arbeit willen, die in allen seinen Werken niedergelegt ist, aber auch um der Frische und Kraft, mit der er die strengen Formen belebt hat.

Auch für die Kammer hat Nicolai geschrieben, aber sein *Streichquartett* in B dur ist wie die *Sonate* für Klavier und Cello leider noch immer unauffindbar.

Ein reicher Kranz seiner *Lieder* aber ist auf uns gekommen, wenn auch die nur handschriftlich hinterlassenen fehlen und ein Teil der gedruckten nicht mehr zu haben ist. Vielleicht gibt die hier unternommene Zusammenstellung eine Anregung, den verloren gegangenen und vergriffenen Werken in weiteren Kreisen nachzuforschen und sie wieder ans Licht zu bringen. Ist auch nicht alles für die Ewigkeit geschrieben, so ist doch in jedem Falle eine Tonschöpfung Nicolais der Bekanntschaft wert und die Herstellung einer möglichst vollständigen Sammlung sicherlich zu wünschen.

Die ersten Veröffentlichungen Nicolais, der 1827 als Siebzehnjähriger nach Berlin gekommen und Zelters Schüler geworden war, waren Gesangskompositionen. Ein op. 1 findet sich nicht vor. Das zweite Werk aber war bereits ein Erfolg für den jungen Tondichter, was daraus hervorgeht, daß es bei drei Verlegern (zuletzt Heinrichshofen) vier Auflagen erlebte.

Dies *op. 2* ist ein *Duett für Sopran und Baß*, „Wenn sanft des Abends reine Purpurröte“, Gedicht von A. Kuhn, Es dur, $^4/_4$, Andante con espressione, von dem die Berliner Allgem. Musik-Zeitung 1830 schrieb: „Das Werkchen, recht gut und korrekt gesetzt, auch dem Texte wohl angemessen, wird, ohne große Ansprüche zu machen oder befriedigen zu wollen, doch manchem Sänger willkommen sein. Es ist auch in geschriebenen Orchesterstimmen zu haben.“ Die süßliche Lyrik des Biedermeiertums feiert hier einen Triumph in Wort und Ton; alles ist Wohllaut und Empfindungsschwelgerei.

Als *op. 3* erschienen bei Trautwein *Drei Lieder* (I. Liederheft), enthaltend: „Der Schäfer im Mai“ (Siehst du das Vöglein), „Wanderlied“ (Das Wandern ist des Müllers Lust), „Männersinn“ (Liebchen, sieh die Blume). Schon hier tritt also Nicolai in Wettbewerb mit Franz Schubert, mit dem ihn so mancher innere Zug verbindet. Das ganze Heft gehört zu den verschollenen. Eine Besprechung des letzten Liedes „Männersinn“ von Hermann Mendel lautet: „In ihm offenbart sich bereits ein hübscher Zug von natürlichem Humor, wenn auch noch lange nicht die feine Komik, die viele gedruckte und ungedruckte Kompositionen seiner letzten Periode auszeichnet und namentlich in seinen „Lustigen Weibern“ vorwaltet. Wie reizend ist in dem erwähnten Liede der Ton der Flatterhaftigkeit in Gesang und Begleitung getroffen! Er tritt sogar noch in der ernstere Mienen ziehenden As dur-Kantilene, die sich so

charakteristisch an das voraufgegangene C dur anschmiegt, ,Treu ist Einer, das bin ich! Liebchen, treu dir bis zum Grabe, ewig, ewig lieb' ich dich', hervor, so daß nur ein unschuldig musikalischer Kunstgriff die Schlußworte ,bis ich eine andre habe' überraschend macht."

Vier Lieder für eine tiefe Stimme (II. Liederheft) bilden den Inhalt von *op. 5*, bei Trautwein verlegt und vergriffen. „Wanderers Abendlied" (Aus der Ferne komm' ich), „Schmerz" (Kann mir wohl ein Lied gelingen), „Meine Blumen" (Ihr Blümlein alle) und „Einsam am Quell".

Das vierte Lied aus den Müller-Liedern „Trockne Blumen" zeigt uns Nicolai wieder als Konkurrenten Schuberts. Das „Einsam am Quell", wohl identisch mit dem später in die Stammbuchblätter (No. 2) aufgenommenen „Eia, wohl mir", ist die erste Anknüpfung an Shakespeare. Das Gedicht, als „nach Shakespeare" bezeichnet, lautet:

Einsam am Quelle sei meine Stelle,
Daß nicht du Fels dem Tal
Flüsterst von meiner Qual.
Eia, eia wohl mir!

Wer mich macht klagen, will ich nicht sagen,
Weil nie die Welt vergibt,
Daß man zu treu geliebt. Eia usw.

Will er nicht sehen auf meine Wehen,
Will ich mit stillem Sinn
Legen ins Grab mich hin. Eia usw.

Es findet sich in dieser Gestalt nirgends bei dem Dichter, ähnlich aber in „Was ihr wollt" und anderen Stücken vor. Die Komposition ist tief ergreifend. Eines der schönsten Lieder im einfachen Volkston. Ohne Taktwechsel (c moll, $^2/_4$, Adagio), nur in die nächsten Tonarten ausweichend, die wehmütige Grundstimmung durchweg festhaltend.

Zu unserem größten deutschen Dichter setzt ihn sein op. 9 in Beziehung, die Komposition des Goetheschen Gedichts „Verschiedene Empfindungen an einem Platze", das Nicolai „dem Dichter hochachtungsvoll zugeeignet" hat. Das bei C. A. Challier erschienene Werk ist in Kanonform geschrieben in der Art, daß erst das Mädchen ihr Lied „Ich hab' ihn gesehen" (B dur, $^6/_8$, Allegro) singt, dann der Jüngling sein „Hier muß ich sie finden", dann der Jäger sein „Es lohnet mich heute", jeder auf eine andere charakteristisch begleitete Melodie, worauf alle drei gleichzeitig ihren Gesang wiederholen und die vierte Stimme des Schmachtenden neu hinzutritt. Ein Kunststückchen, das dem jungen Tondichter alle Ehre macht, wenn man bedenkt, daß er durch die Anlage für alle vier wohl unterschiedenen Personen an die gleiche Harmonie, die gleiche Einteilung und Taktzahl gebunden war. Nicolai wollte Goethe auch 1831 in Weimar besuchen und war von Zelter bereits angemeldet. Geldmangel verhinderte aber die Reise, und Goethe starb, ehe Nicolai im Besitz der Mittel war. „Da hätten Sie betteln müssen," hatte ihn Zelter angefahren.

Mein Röschen, vier Lieder für Tenor, betitelt sich das III. Liederheft, op. 11, bei Trautwein erschienen und vergriffen. „Das Liebste was ich habe", „Du hast an ihrer Brust gelegen", „Mein Röschen seh' ich bleichen", „Warum, mein Geist, so trübe?" Nach Mendels Urteil „ein wahrer Schatz tiefer Empfindungen und Innigkeit, welcher in Erfindung und Durchführung den unter tüchtigen Händen geläuterten Künstler zeigt und selbst heutigen Tages (1866), wo der veränderte Geschmack andere Kompositionsmanieren hervorgerufen, noch unverändert und ergreifend wirkt."

Deutsche Lieder nennt sich das IV. Liederheft, op. 13, bei Bethge erschienen und vergriffen. Inhalt: Lied aus der Oper „Das Rosenmädchen", Frühlingsglaube, Wiegenlied, Wechselgesang: „O sag mir doch, Claudine", Abschied: „Was soll ich erst kaufen".

Zwei Duette für Sopran und Baß mit Piano, op. 14, bei M. Bahn, jetzt Heinrichshofen. No. 1, Frau Johanna Zimmermann gewidmet: „O selig, wer liebt". No. 2: Herrn und Frau Eduard Devrient gewidmet: „Auf ewig dein!" Beide an lyrischem Ueberschwang wieder reich, aber auch nicht ohne charakteristische und tonmalerische Wendungen, namentlich zu dem Matthissonschen Text von No. 2.

Drei Duette für Sopran und Baß mit Piano, op. 15, bei M. Bahn, jetzt Heinrichshofen. „Wie der Tag mir schleichet", „Willkommen Gottes Sonne", „Die Schwalben".

Das erste ist nach dem Rousseauschen Text „Que le jour me dure", deutsch von Gotter, komponiert (a moll, $^3/_4$, Andantino), sehr stimmungsvoll und klangschön, den idyllischen Charakter durchaus wahrend. Frisch und lieblich auch das zweite, Text von Chamisso, B dur, $^3/_4$, Andante con moto, immer freilich im Zeitgeschmack. Wie in all seinen Duetten, verwendet Nicolai auch hier mit Vorliebe die Sequenz, indem die eine Stimme das Thema anschlägt, die andere es nachbringt. Das dritte Duett (C dur, $^6/_8$, Allegro), Text von F. L. Stolberg, ist ein einfacher Wechselgesang, der nur dadurch interessiert, daß im Vorspiel bereits das Thema „O selige Träume" aus der Arie der Anna in den „Lustigen Weibern" anklingt. Die Duette hat Nicolai zumeist selbst zuerst gesungen, und zwar mit Ferdinand Gumbert, der, damals noch ein Knabe, die Sopranstimme sang.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme (V. Liederheft), dem Intendanten Graf Redern gewidmet, op. 16, bei Breitkopf & Härtel erschienen 1832 und vergriffen.

No. 1, Lebewohl: „Leb wohl, nun ist es ausgesprochen" (As dur, $^4/_4$, Adagio), ist ohne Bedeutung. No. 3, Reitenlassen: „Hopp, hopp, hopp mein Kindchen", von W. Wackernagel (Es dur, $^2/_4$, Allegretto vivace), ein allerliebstes Kinderliedchen. No. 4, An die Entfernte: „Leise Wünsche steigen auf", von Hermann Köhler (As dur, $^6/_4$, Andante), eine breiter ausgeführte Gesangszene, ebenso wie No. 5, Rondino: „Im öden Zimmer" (d moll, $^4/_4$, Andante), Text von Göckert. No. 6, Das treue Mädchen: „Ich bin ihm treu", von Breuer (C dur, $^4/_4$, Andante), eine einfache Weise, die auch als Duett für zwei Frauenstimmen mit und ohne Begleitung gesungen werden kann. Von besonderem Interesse ist No. 2, das Pagenlied aus Shakespeares „Wie es euch gefällt" (Ein Liebster und sein Mädel schön) in Schlegels Uebersetzung. Es steht in F dur und wechselt mit dem $^2/_4$-, $^3/_8$- und $^6/_8$-Takt. Die strahlende Lebensfreude, der süß-innige Liebeston, das zarte Tirelirerei des Vogelsangs und was da alles hervorklingt, lassen dies Lied als eine der reizvollsten musikalischen Nachschöpfungen erscheinen.

Deutsche Lieder für eine tiefe Stimme (VI. Liederheft). Felix Mendelssohn-Bartholdy, der ebenfalls Schüler von Zelter war, gewidmet, op. 18, bei Bethge erschienen und vergriffen. 1. Die dankbaren Veilchen: „Kaum ließ sich auf vergnügter Au". 2. „Wo ein treues Herze in Liebe vergeht", die erste Strophe des bekannten Liedes „Der Müller und der Bach" (später in die „Stammbuchblätter" als No. 3 aufgenommen), ein schlichter Sang (c moll, $^2/_4$, Andante), voll tief empfundener, wehmütiger Innigkeit, der hinter Schuberts Komposition nicht zurücksteht. 3. Lied des Gärtners: „Wohin ich geh' und schaue" aus Eichendorffs „Taugenichts". No. 4, Wehmut: „Ich kann wohl manchmal singen" (e moll, $^3/_8$. No. 5, Der Wanderer: „Der Jüngling flieht das Vaterhaus". No. 6, Bauernregel: „Im Sommer such ein Liebchen dir", derb-humoristisch. No. 7, Lied aus Shakespeares „Wie es euch gefällt" (irrtümlich als aus „Was ihr wollt" bezeichnet), ist das oft vertonte Lied des Amiens „Stürm, stürm, du Winterwind!" nach Schlegels Uebersetzung (a moll, $^2/_2$, Allegro molto). Eine durchaus eigenartige, ganz im Geiste des Dichters empfundene Tonschöpfung von herbem Reiz. Die verhaltene Bitterkeit, die schneidende Schärfe und tiefe Wehmut ist ausgezeichnet wiedergegeben, und die seltsam rauschende Synkopenbegleitung in tiefer Baßlage zu der choralartig gehaltenen Singstimme, die Kontraste der einzelnen Teile, der Wechsel zwischen Dur und Moll, zwischen dem Allabreve- und $^3/_4$-Takt, geben dem Ganzen eine ergreifende dramatische Wirkung. Bei der Neu-

bearbeitung wurde die Begleitung zum Teil geändert und der Schluß erweitert. Nicolai selbst hielt sehr viel von diesem Liede, das er auch in der neuen Ausgabe Mendelssohn, dem Sommernachtstraum-Komponisten, widmete. Man sieht aus diesen Jugendarbeiten, welch tiefen Eindruck Shakespeare auf Nicolai gemacht hatte, und man gewinnt erst den richtigen Blick für das gegenseitige Verhältnis, wenn man die Fäden kennt, die von den Liedern zu den „Lustigen Weibern" führen. Die Wahl dieses Stoffes zu seiner Oper erscheint dann nicht mehr als ein bloßer Zufall, sondern hervorgegangen aus dem Gefühl der Geistesverwandtschaft mit dem Dichter, zu dem er sich in jungen Tagen hingezogen fühlte und zu dem er im reifen Mannesalter zurückkehrte. (Schluß folgt.)

Das Schumann-Museum in Zwickau.

I.

DIE Vaterstadt des großen Tondichters hat eine würdige Gedenkfeier hinter sich. Der erste Teil war die Eröffnung des neugegründeten Schumann-Museums. Wohl ist diese Sammlung von Schumann-Erinnerungen, absolut genommen, noch klein, aber als Anfang ist sie doch schon recht ansehnlich, sowohl was Anzahl der Gegenstände wie auch ihren Wert betrifft. Die städtischen Kollegien haben in entgegenkommender Weise in dem neuen großen „König-Albert-Museum", dessen Bau bereits beschlossen ist, einen würdigen Raum zur Verfügung gestellt, so daß damit eine Zentralstelle für alles, was auf Robert Schumann und seine Werke, sowie auf seine Familie und seine Freunde Bezug hat, geschaffen ist. Zurzeit werden die Schumann-Erinnerungen in der Ratsschulbibliothek katalogisiert und sicher aufbewahrt. Während der Festtage vom 8.—12. Juni jedoch war in der schönen Aula des Gymnasiums eine Ausstellung sämtlicher bis jetzt erlangter Reliquien. Diese sind alle ohne Ausnahme Geschenke und beweisen damit zugleich recht deutlich die große Verehrung, die der wahrhaft vornehme und edle Meister überall genießt. Die noch täglich eingehenden Zuwendungen werden sich von jetzt an voraussichtlich noch vermehren. Unter den Schenkgebern für das Museum finden wir Verwandte Robert Schumanns und seiner als Pianistin berühmten Gattin Clara, an erster Stelle die in Interlaken lebende älteste Tochter Marie. Diese übersendete dem Museum kürzlich das Manuskript von Schumanns einziger Oper „Genoveva", einen starken Band, mit sehr vielen höchst interessanten Bemerkungen des Komponisten. An sonstigen größeren Manuskripten sind schon vorhanden außer einer ganzen Anzahl von Originalbriefen, geschrieben von Robert und Clara Schumann, Friedrich Wieck (Claras Vater), Marie Wieck: Op. 59 „Am Bodensee", vierstimmiger Chor (Geschenk des Herrn Geh. Rat Friedländer, Berlin), „Loreley", Lied, komp. 30. VII. 1845 (Geschenk des Herrn Prof. Ochs, Berlin), „Allegro op. 8" (Geschenk des Herrn Justizrats Gensel, Leipzig). Auch einige Widmungsexemplare haben sich bereits eingefunden, z. B. das op. 18, Majorin Serre gewidmet (aus dem Besitze des Rittergutsbesitzers Serre, Dresden). — Neben diesen Manuskripten beanspruchen besonderes Interesse einige von Schumann gebrauchte und mit seinem Eigentumsvermerk und auch Bemerkungen versehene Musikalien und Bücher (Geschenke der Enkel); die philosophische Fakultät der Universität Jena übersandte die beglaubigte Abschrift des Doktordiploms und des von Schumann 1840 eingegebenen Lebenslaufs nebst Begleitschreiben an den damaligen Dekan. So wären noch viele solche, bisher zum Teil unbekannte Schumann-Erinnerungen aufzuzählen. An plastischen und bildlichen Darstellungen erhielt das Museum z. B. den Gipsabguß der großen, von Seffner (Leipzig) kürzlich erst modellierten großen Büste (siehe „N. M.-Z.", Heft 13), der Hildebrandschen Büste Clara Schumanns, des bekannten Rietschelschen Reliefs, die Gipsabgüsse der Hand Clara Schumanns und Marie Wiecks, der Schlipfschen Büste Robert Schumanns (Geschenk des Kunstverlags Auer, Stuttgart, das dem heutigen Hefte beigegeben ist), wie auch des Pfeidererschen Reliefs (ebendaher) und sehr viele Bilder aus allen Lebensaltern. Auch Bilder von Clara Schumann, einige der Kinder, Enkel und Freunde sind vorhanden.

Dem Museumsausschuß ist es weiter gelungen, bereits eine Reihe älterer Musikprogramme und Zeitungsartikel mit Besprechungen zu erlangen. Außerdem besitzt das Museum die Jahrgänge 1838—1854 der von Schumann 1834 begründeten und bis 1845 selbst redigierten „Neuen Zeitschrift für Musik" und einige Bände „Signale" aus der Schumannschen Zeit. Die Zahl der Bücher von und über Schumann ist fast vollständig. Reichhaltig ist auch schon die Sammlung von Werken aus dem Verlag der „Gebrüder Schumann in Zwickau" (dem Vater und Onkel des Komponisten), an denen schon „der junge Schumann" zur Zeit als er noch Schüler des Gymnasiums war, fleißig mitgearbeitet hat. Es ist ja bekannt, daß Schumann von seinem Vater eine bedeutende schriftstellerische Begabung geerbt hatte. Auch die Werke von *Friedrich Wieck* sind vorhanden, wie selbstverständlich auch die über und von *Clara Schumann*. Das Museum entwickelt sich auf diese Weise zugleich zu einer reichhaltigen Schumann-Bibliothek, die dem Forscher sehr willkommen sein wird. Besonders wertvoll ist es darum, daß die Erben des kürzlich verstorbenen, bekanntesten Schumann-Forschers Prof. *Gustav Jensen* einen Teil der hinterlassenen Bücher dem Museum überwiesen haben. Einem späteren Artikel soll es vorbehalten bleiben, Genaueres hierüber zu berichten. Ziemlich umfangreich ist auch schon die Abteilung: Musikalien, neuere und alte Drucke Robert Schumannscher und Clara Schumannscher bezw. Clara Wieckscher Kompositionen.

Die Verlagsanstalten Peters, C. A. Klemm, Leuckart, Breitkopf & Härtel, Raabe & Plothow, Ries & Erler, Siegel, Fürstner haben zum Teil sehr reiche Stiftungen gemacht.

M. Kreisig.

Musikfeste der Ausstellung München.

I. Schumann-Feier.

DAS erste der Musikfeste in der Ausstellung „München 1910" ist als Gedenkfeier für *Robert Schumann* abgehalten worden. Eine nichts weniger als schöne, akustisch sehr problematische Musik-Festhalle, die durch ihren Glas- und Eisenkörper sowohl wie durch ihre übrige tonfeindliche Konstruktion das gerade Gegenteil von musikalisch ist, bildet den Raum für die Orchesterkonzerte. Schumann ging es in dieser Halle, die Platz für rund 3500 Personen bietet, natürlich besonders schlecht; seine in farbigen Traumbildern lebendige, aber des großen epischen Zuges entbehrende Kunst erschrak vor diesem ungemütlichen Raum. Alle Bemühungen *Ferdinand Löwes* und seines in eindringlicher Vorarbeit zum feingetönten Vortrage erzogenen „Konzertvereins-Orchesters" konnten den Geist der Nüchternheit, der in der Halle umging und ein wirklich inniges Verhältnis zwischen den Ausführenden und den Zuhörern boshaft hinderte, nicht vollständig besiegen. Wenn trotz alledem der Vortrag der Symphonie in B dur und noch mehr jener der Symphonie in d moll des Publikums Beifall weckte, so zeugt dies in gleichem Maße für die unsterbliche Kraft der Musik des innigsten aller Romantiker, wie für die aus der herzlichsten Hingebung erwachsene Güte der Ausführung. Von Applaus umrauscht spielte *Wilhelm Backhaus* an diesem (ersten) Abend das Klavierkonzert in a moll bravourös, mit größerem innerlichen Anteil als in einem Winterkonzerte des Konzertvereines, aber doch noch nicht in der ganzen Fülle des Schumannschen Geistes; indessen, wer vermag zu sagen, wieviel auch von seinem Spiele der gierige Raum verschlang? Der zweite Orchesterabend brachte, in nicht gerade glücklicher Wahl, den „Manfred". *Ferdinand Gregori* bemühte sich mit schönem Ernste, in eigener, mich etwas zu weich dünkender Auffassung, die tragische Gestalt in einer ungekürzten Bearbeitung des Byronschen Gedichtes lebendig werden zu lassen; unreife Schüler einer tüchtigen hiesigen Schauspielschule sprachen die Nebenrollen (und das bei einer Gedenkfeier, wo das Beste gerade gut genug wäre!); *Löwe* und das Konzertvereins-Orchester spielten aufs liebevollste die wenigen Musikstücke, vortreffliche Solisten: *Anna Kaempfert*, Madame *Cahier* (eine ungewöhnlich rassige Sängerin), *Jean Buysson* und *Alexander Heinemann* standen ihm bei, und der *Augsburger Oratorien-Verein* bewährte seinen guten Ruf in den Chorsätzen — aber das alles wollte nicht zu einem geschlossenen Eindrucke verschmelzen, und kühl, fast eisig gingen die wenigen Zuhörer hinweg. Etwas mehr Freude konnte man bei den beiden gleichfalls schlecht besuchten *Kammermusik-Konzerten* am Morgen finden: wie die Festhalle auf die Stimmung der Orchesterkonzerte unheilvoll einwirkte, so gab das intime, akustisch übrigens empfindliche Interieur des *Künstlertheaters* den Kammerkonzerten ein gut Teil ihres freundlichen Eindruckes. Man hatte die Programme mit übermäßig viel Gesangslyrik vollgepfropft, in deren wirkungsvollem (bei Heinemann mehr noch effektvollem) Vortrage die vorhin genannten Solisten ihre Kunst erwiesen, aber von der Klaviermusik, also dem eigensten Schaffensgebiete Schumanns, waren nur die Phantasiestücke op. 12 ins Programm gestellt worden! Was für Grundsätze mögen die Arrangeure bei dieser ganzen Feier befolgt haben? *Backhaus* widmete sich den Phantasiestücken mit dem ganzen Auf-

gebote seines Könnens. Er vertrat auch ganz famos den Klavierpart im Klavierquartett in Es dur, wobei er in *Henri Petri, Alfred Spitzner* und *Georg Wille* die besten Mitspieler hatte. Diese drei letzten Herren, die mit *Erdmann Warwas* das Dresdner Petri-Quartett bilden, hatten zu Anfang der ersten Matinee schon in ganz wundervoller Weise das Streichquartett in A dur interpretiert. Diese eigentliche Kammermusik bereitete von allem den reinsten Genuß. Nicht recht zu begreifen war die Mitwirkung des von Prof. *Eugen Thomas* dirigierten *Wiener a cappella-Chores*, dem man ganze drei Chöre übertragen hatte; gutes Material und subtile technische Schulung sind bei dieser Vereinigung leider mit einer nicht ganz unzweifelhaften Geschmackskultur des Vortrages verbunden. . . . Alles in allem waren die vier Konzerte, denen auch die Mitwirkung des Publikums fehlte, weit, weit von einer „Feier" entfernt. S. L.

Vom Tonkünstlerfest in Zürich.

46. Jahresversammlung des Allgem. Deutschen Musikvereins vom 27.—31. Mai.

WER kann bestehen? Das war die Frage, die uns der Chor im eindringlichen Fortissimo am Schluß des Zürcher Tonkünstlerfestes (in Braunfels' „Offenbarung Johannis") entgegenrief. Gewiß keine unberechtigte Frage, und doch nicht die allein ausschlaggebende. Auf die Fragestellung kommt es aber auch hier zunächst an und mancher Vorwurf, von den Schmähungen abgesehen, würde unterbleiben, wenn man die besonderen Aufgaben und Ziele des Allgemeinen Deutschen Musikvereins stets im Auge behielte. Nicht die unbestrittenen Erfolge entscheiden in erster Linie, so sehr man sie den Aufführungen auch wünschen mag: Aufmerksam machen auf jüngere Begabungen oder vernachlässigte reifere Talente, das ist und muß ein Hauptpunkt im Programm bleiben. Und dann bekommt man auf diesen musikalischen Frühjahrsparaden, trotzdem die waffenfähige junge Mannschaft kaum in ihrer Gesamtheit aufmarschiert, doch einen konzentrierteren Einblick über die Bestrebungen und Ergebnisse der neueren Produktion, als im Laufe einer Konzertsaison mit ihren vereinzelten Novitäten. — Nun sind aber gerade in Punkt eins: „hoffnungsreiche Begabungen" die Entscheidungen nicht so einfach, und Irrtümer hier nicht ausgeschlossen. Ein von *Rudolf Louis* in den „Münchner Neuesten Nachr." erschienener Artikel, der trotz seiner Schärfe unleugbar von der Absicht, für den Verein zu wirken, geschrieben ist, geht denn auch wohl zu weit in seiner Verurteilung, wenn er unter anderm bemerkt: „Auch heuer hat man sich wieder zur Annahme und Aufführung von Machwerken herbeigelassen, deren Berücksichtigung ganz einfach rätselhaft ist, von Unmöglichkeiten, über die es eine Meinungsverschiedenheit bei Urteilsfähigen nicht geben kann. Der aufrichtige Freund des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und seiner Bestrebungen bedauert solche Mißgriffe (sofern man es noch so nennen darf) aufs tiefste. Denn wenn heute einer von denen, die behaupten, daß nicht bloß sachlich künstlerische Motive für die Berücksichtigung der Komponisten durch den Allgemeinen Deutschen Musikverein maßgebend seien, mich fragen würde: Halten Sie es für möglich, daß eine Abstimmung innerhalb des Musikausschusses des Vereins für die Aufführungswürdigkeit von Sachen wie die Ungarische Rhapsodie für Klavier und Orchester von *Béla Bartók* oder die Orchesterstücke aus ‚Ariadne' von *Ludwig Heß* eine Mehrheit ergeben hätte? — so müßte ich ehrlicherweise antworten, daß ich das für gänzlich ausgeschlossen halte. Ich für meine Person lehne es ab, aus solchen Unbegreiflichkeiten, die sich nun Jahr für Jahr wiederholen, ja steigern, irgendwelche Schlüsse zu ziehen, die einen Zweifel an der Lauterkeit der maßgebenden Männer im Vorstand des Vereins einschließen. Daß aber solche Schlüsse gezogen werden, daß sie von solchen Leuten, die jene Männer nicht genauer kennen, gezogen werden müssen, darüber sollte man sich klar sein. Der Abbruch, den diese Dinge dem Ansehen des Vereins getan haben, ist beklagenswert groß. Damit Abhilfe werde, solange es noch an der Zeit ist, mußte das auch öffentlich einmal mit aller Schärfe ausgesprochen werden."

Darauf ist zunächst zu erwidern, daß die Ansichten über die angeführten erbarmungslos gerichteten Machwerke doch auseinandergehen. In der „Frankf. Ztg." z. B. schreibt *Hans Jelmoli* über Bartók: „Unbedingte Originalität darf der Rhapsodie für Klavier mit Orchesterbegleitung nachgerühmt werden, die der ungarische Komponist Béla Bartók mit Verve und Geist interpretierte. In der Verbindung größter Virtuosität des Satzes mit liebevoller motivischer Arbeit tritt uns hier ein völlig neues Prinzip entgegen."

Hier stehen sich also zwei Urteile schroff gegenüber. Und die „Ariadne" hat unter *Pfitzners* Leitung die Uraufführung in Straßburg mit starkem Erfolg erlebt. Auf die Frage, wer nun recht hat in diesem Zwiespalt der Meinungen, braucht hier nicht eingegangen zu werden. Wenn aber schon ein Pfitzner, den Louis mit heroischer Parteinahme als den einzig wahrhaft genialen Komponisten unserer Zeit zu preisen nicht müde wird, einem Irrtum unterworfen sein könnte, um wieviel mehr erst Begabungen, wie sie im Vorstand des „A. D. M.-V." sitzen? Ja, es könnten sogar Stimmen laut werden, die es geradezu als eine Forderung hinstellten, daß ein Werk, für das ein Pfitzner in Person eingetreten, dem Forum von Fachleuten und Dirigenten bei Gelegenheit des Tonkünstlerfestes ganz oder teilweise vorgeführt werde. Meiner Meinung nach lag der Fehler darin, daß gerade die schwächste Partie der „Ariadne", noch dazu aus dem Zusammenhang gerissen, aufgeführt wurde, statt daß man aus den Chor- und Sologesängen auswählte. Und dies Orchesterstück wurde von der Kritik auch abgelehnt (vom Publikum aber stark applaudiert). Aus dieser „engeren Wahl" also könnte man dem Vorstand einen Vorwurf machen; prinzipiell aber noch nicht wegen der Wahl des Komponisten Heß überhaupt. Abgesehen davon, daß, wie gesagt, eventuelle Irrtümer nicht ausgeschlossen sind, ist Heß als Sänger eine stark interessierende, künstlerische Persönlichkeit. Als Komponist ist er eine umstrittene Persönlichkeit. Der Musikverein hätte also schließlich ein Recht, die Frage vor einem Parterre von Fachleuten zur Entscheidung zu bringen. Hic Rhodus, hic salta! Vermögen wir also die Berechtigung des in dieser Form ausgesprochenen Tadels von Louis gegen den Vorstand des „A. D. M.-V." nicht anzuerkennen, so ist es anderseits doch entschieden verdienstvoll, wenn solche Fragen offen aufgeworfen werden, um diskutiert werden zu können. Nur auf diesem Wege können die Verhältnisse geklärt und falsche Maßnahmen für die Zukunft verhindert werden. Aber wir wollen es doch vermeiden, der an sich schon schwierigen Arbeit des Musikausschusses zu enge Grenzen zu ziehen. —

Punkt 2: Wo stehen wir? Zur Freude aller „fortschrittlich" Gesinnten können wir feststellen, daß die öffentliche Bewertung der diesjährigen Aufführungen des „A. D. M.-V." im ganzen nicht den pessimistischen Zug trägt, wie in den letzten Jahren. Ja, wir haben eine ganze Reihe Kritiken klangvoller Namen gelesen, die den fünftägigen Zürcher Aufführungen direkt positiven Wert zusprechen. Ich kann mich dem nicht in allem anschließen, wenn schon die ungeschwächte Schaffensfreudigkeit, der Idealismus, die Begabung der jüngeren Generation voll und freudig anzuerkennen sind. Aber ich habe als Gesamteindruck mitgenommen, daß unsere Jugend anfängt — formalistisch zu werden. Mir scheint es, als ob gewisse, mit den spezifisch modernen Mitteln zu erreichende Ausdruckswerte für den Durchschnitt erschöpft seien; vor allem nach der Seite des Pathetischen, des Kraftvollen, wie auch des Heitern hin. Während für das Stimmungsvolle, Zarte, Sich-Verlierende, Schmerzliche, Trostreiche die moderne Technik dem Empfinden Hilfsmittel an die Hand gegeben hat, die zu immer feineren Ausdrucksnuancen den Weg öffnen; während hier die gleichschwingenden Saiten unserer Seele oft unmittelbar getroffen werden und ertönen, versagt diese Technik dem Großen, Gewaltigen gegenüber. Das Aufgeregte tritt an die Stelle; ein Stimmengewirr, das im typischen „Lebhaft-Bewegten" durch das Tempo natürlich noch überladener und unübersichtlicher wirken muß; eine zu verkünstelte Kontrapunktik gibt das Bild buntscheckig und unruhig. Nur der Meister kann an dieser Gefahr unbeschadet vorübergehen und wird uns dann freilich großartige Eindrücke übermitteln. Aber die meisten unserer jüngeren Komponisten, deren Technik mehr oder weniger doch Handwerk ist, welchem die genial und ursprünglich gestaltende Kraft fehlt, scheitern an dieser Klippe. Ihre Musik wird eindrucksloser, sobald sie jenes Gebiet zarter Seelenstimmungen verlassen. Hier nun tritt ihnen das Haupt der Parallellinie der zurzeit dominierenden Richtung entgegen: *Max Reger*, den ich den Vertreter des Männlichen nennen möchte. Auch sein 1. Satz des neuen d moll-Quartetts (op. 113) ist zerrissen, von schmerzlichen Stimmungen, denen sich die Form beugt. Die trostreiche Stimme kommt nicht zum Siege, aber ein Zug von Größe, Kraft und Mark sind in dieser Musik, die nun ohne weiteres zu uns zu sprechen vermag, nachdem das Ueberkomplizierte des Regerschen Stils mehr und mehr schwindet. Und gar erst der 100. Psalm! Hier hatten wir wieder mal einen gewaltigen Eindruck, der zur Begeisterung erhebt. Und das wurde auch von den Widerstrebenden anerkannt, mußte anerkannt werden. Selbstverständlich war das Publikum mitgerissen. Wer gegenüber diesem elementaren Eindrucke des Aufbaus bis zur Schlußsteigerung kalt zu bleiben vermöchte, in dessen Adern rollte wahrlich kein Tropfen künstlerischen Blutes. Verschiedene kritische Einwände wird dagegen nicht jeder als stichhaltig anerkennen. Es ist gesagt worden, daß das alte Trutzlied, der Choral „Ein feste Burg ist unser Gott", der, von einem Sonderbläserchor geblasen, in die mit dithyrambischem Schwunge daherrollenden Tonfluten der Chorfuge hineinklingt, nicht zum Ganzen passe. Ich muß gestehen, daß ich nur die

Melodie des Chorals empfand, an den Text und seine Bedeutung nicht dachte und es mir erst im Gespräch nachher zum Bewußtsein kam, um was für einen Choraltext es sich handelte. Ein anderer Einwurf, Regers Psalm sei nicht tiefem religiösem Empfinden entsprungen, trifft nicht zu. Denn unsere Zeit ist eine skeptische oder suchende, religionssehnsüchtige, nicht vorwiegend religionsstarke wie die *Johann Sebastian Bachs*. Jeder echte Künstler aber wurzelt in seiner Zeit. Nein, Regers Psalm ist mehr ein Dankes- und Freuden-Hymnus und so mittelbar religiös, im weiteren Sinne, wirkend. Auch an grotesken Antikritiken hat's nicht gefehlt; die Schlußwirkung käme „eigentlich" nur von der Wirkung des Chorals her. Schön! Dann möchte ich aber angesichts der vielen Nieten dringend empfehlen, sich dieses einfachen Rezepts recht häufig zu bedienen: man schreibe eine Fuge bezw. Doppelfuge für Chor und Orchester und gebe einem Sonderbläserchor einen schönen alten Choral. Probatum est! sagt Kaspar in der Wolfsschlucht. Nur vergesse keiner für seinen besonderen Fall den Rat, den Bülow den Klavierspielern gab: es ist gar nicht schwer, man hat nur darauf zu achten, daß jedesmal der rechte Finger zur rechten Zeit auf die rechte Taste kommt. — Und vollends das Larghetto aus dem d moll-Quartett, das Reger übrigens wundervoll spielte und im „Gesang" auf dem Klavier fast die Streicher übertraf, wird jeden, der überhaupt noch an Reger zweifelte, festgemacht haben. Leider wurden wir durch einen unglücklichen Zufall um das Trio des prächtigen Scherzos gebracht. Diese drei ersten Sätze des Op. 113 dürfen zu den Meisterwerken der Literatur gezählt werden. Schade, daß der letzte, trotz seiner treibenden Energie, nicht die Höhe der vorangehenden erreicht. Er ist auch nach dem ersten Hören zu lang. Wer nun jahrelang das Publikum im Konzert und Theater beobachten kann, weiß den Wert eines Beifalls genau einzuschätzen. In Zürich hat Max Reger mit beiden Werken echten, direkt einem Herzensbedürfnis entspringenden spontanen Beifall gehabt. Und er überragte ja tatsächlich auch das Meiste wie die gewaltigen, von der Ferne herübergrüßenden Alpenriesen die schönen Hügel überragen, die den Züricher See einrahmen. Reger rechtfertigt mehr und mehr das große Vertrauen, das seine Freunde von Anfang an in ihn gesetzt. Wir haben uns eben an das Bedeutende, Empfundene seiner Musik gehalten und sind nicht kopfscheu über die mancherlei sonderbaren Gebilde seiner früheren Muse geworden, die ja tatsächlich von „Papiermusik" nicht frei waren, Studien, Versuche bedeuteten, an denen Reger sozusagen seinen Stil ausschrieb. Und die kolossale Produktivität Regers ist nicht unnatürlich an sich, sie hatte nur deshalb etwas Ungewöhnliches und manchmal „Unheimliches", weil alles, was Reger schrieb, sofort auch gedruckt und aufgeführt wurde. Das hatte für den Hörer manche Nachteile, für den Komponisten aber große Vorteile. Regers innere Entwicklung ist etwas schwerfällig gegenüber der äußeren Meisterschaft. Aber immer klarer und reiner wird auch sie offenbar und Reger wird, je mehr er sein immenses technisches Können nur der Inspiration, der Notwendigkeit des Schaffens dienstbar macht, die musikalische Kunst noch um kostbare Schätze bereichern!

Ueber die sonst in Zürich gehörten Werke, die teils Uraufführungen, teils Erstaufführungen für Deutschland und die Schweiz waren, schließlich aber auch in diesen Ländern anderorts bereits aufgeführt worden sind, mögen folgende kritische Momentbilder nach ersten Eindrücken etwas orientieren.

* * *

Arnold Mendelssohns Pandora-Ouvertüre bildete gewissermaßen den Uebergang aus einer früheren Periode zur neuesten Musik und paßte so ganz gut als Anfang des ersten Programms. Ein ausgezeichnetes Werk ist *Hans Hubers* (Basel) Klavierkonzert in D dur. Natürlich, frisch, künstlerisch-einwandfrei, knapp (nur 26 Minuten) interessiert es von Anfang bis Ende und wäre wert, von unseren Komponisten als dankbares Stück aufgeführt zu werden. *Rudolf Ganz* (Zürich) spielte den Solopart ausgezeichnet und hatte mit dem dirigierenden Komponisten stürmischen Beifall. Im 1. der 3 Orchesterabende hörten wir dann noch die talentvolle „Karnevals-Episode" von *Th. Blumer* (Altenburg), der auch als Dirigent den geschickten Kapellmeister nicht verleugnete.

Immer noch nicht ist der Mann gekommen, der uns in der Anschauung, das „Orchesterlied" sei eine unfruchtbare Zwittergattung, durch die Tat widerlegt hätte. Liszt und Mottl haben Meisterwerke der Liedliteratur mit Orchesterbegleitung arrangiert. Umsonst. Und auch die Originale, die von vornherein auf die breitere Basis der orchestralen Begleitung der Lieder angelegt sind, vermochten uns nicht zu überzeugen. Vielleicht kommt noch der Künstler, der den gewünschten Ersatz für die Konzertarie schafft; aber auch ein so begabter Tonsetzer wie *Siegmund v. Hausegger* hat mit seinen zwei Gesängen für Tenor und Orchester „Der Nachtschwärmer" und „Sturmabend" den Weg nicht gefunden. Ich fragte ihn nach dem Konzert, wann er wieder ein Stück für Orchester komponiere, und erfuhr zu meiner großen Freude, daß es bereits fast vollendet sei. Die Tenorpartie, von Herrn Seidler (Zürich) anständig gesungen, störte beinahe das prächtige Orchestergemälde. *Otto Lies* aus Goes (Holland) zeigte bei seinen Versuchen um die Gestaltung des Orchesterliedes nicht bloß das Problematische daran in eklatanter Weise, sondern er bewies auch, daß er mit dieser Art von Stimmungsmache um einige Jahre zu spät kommt. „Elfenkind", „Melodie" und „Liebe Worte", deren Texte von Frau Dr. Kaete Cajetan-Milner in ihrer gesuchten Ausdrucksweise dem Komponisten auch nicht sonderlich zu Hilfe kommen, vermochten nicht zu erwärmen. Höchstens das dritte fand einige Töne zum Herzen des Hörers. Solistin war Frau Debogis-Bohy aus Genf. Sehr gespannt war ich auf „Brigg-Fair" für Orchester von *Frédérick Delius*, den ich als genialisch veranlagten, eigenartigen Komponisten einschätze. Leider wurde ich diesmal etwas enttäuscht. Die Komposition scheint mir schwächer im Ausdruck, vielleicht war der textliche Vorwurf dieser symphonischen Dichtung auch nicht so glücklich. Und was daran interessierte, ist von früheren Werken her zu bekannt. Doch hatte Delius sehr großen Erfolg.

Eine empfindsame Natur ist der junge Wiener *Karl Weigl*. Das kommt, wenn auch in etwas eklektischer Weise, in seiner E dur-Symphonie zum Ausdruck. Ein langsamer Satz voll weicher Stimmungen, ein sehr effektvoll gemachtes, leider etwas zu langes, aber sonst prächtiges Scherzo, seien daraus hervorgehoben. Weigl hat den Vorzug, daß er sich musikalisch so ausdrückt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Bei wachsender Reife und innerlicher Vertiefung wird er uns sicher noch Wertvolleres bieten. Er hatte sich eines sehr lebhaften Erfolges zu erfreuen.

Das gleiche gilt für die Stücke des ersten Kammermusikabends. Bedeutete aber das zweite Orchesterkonzert im allgemeinen eine Abschwächung gegen das erste, so brachte die Kammermusik viel Erfreuliches. *Julius Weismann* (Freiburg) zeigte in seiner d moll-Sonate für die Violine allein wieder die Vorzüge seines ungemein liebenswürdigen Talents, das bei frischer, natürlicher Erfindung von einem ebenso geschmackvollen Gestalten wie vorgeschrittenen Können getragen wird. Seine Sonate, von *Anna Hegner* (Basel) glänzend gespielt, hatte denn auch mit Recht großen Beifall. Von den sechs Liedern für eine Tenorstimme mit Klavier von *Richard Mors* (München) sprachen namentlich die zarten „Abendlied" (Bierbaum) und „Das Entschlummern" (Falke) durch den musikalisch glücklich getroffenen Stimmungston sehr an. In Ludwig Heß hatte der geistvolle Komponist den gegebenen Interpreten hiefür. Feine Charakterstücke für Klavier, nicht minder für das Haus als für den Konzertsaal geeignet, hat der sympathische Weimarer *Walter Lampe* in seinem op. 8 beigesteuert. Der junge Kapellmeister *Robert Heger* (Barmen) gab mit seinem Klaviertrio in f moll eine schöne Talentprobe. Das Werk hatte im „Leipziger Trio" (Otto Weinreich, Edgar Wollgandt, Julius Klengel) allerdings auch hervorragende Interpreten, denen ein Teil des Beifalls zukommt. Brachten diese Werke nichts eigentlich Neues, so bot *Zoltan Kodaly* (Pest) mit seinem Streichquartett in c moll eine problematische Komposition. Unleugbar einer, der vom breiteren Weg abweicht. Aber nach dem ersten Eindruck scheint diese Musik mehr erklügelt als empfunden. Mit Ausnahme des letzten Satzes hat sie mir einen unerquicklichen Eindruck gemacht. (Ein übertriebenes Pizzikato wirkte schließlich komisch.) Und man hatte nicht das Empfinden, als ob dies Experimentieren einer inneren Notwendigkeit entspränge. Dem von den Zürichern (de Boer, Essek, Ebner, Röntgen) bei aller Schwierigkeit vorzüglich gespielten Quartett wurde vom Publikum auffallenderweise lebhaftes Interesse entgegengebracht.

Ein ebenso interessantes wie feinsinniges und schönes Kammermusikstück hat der hochbegabte Basler Kapellmeister *Hermann Suter* in seinem zweiten Quartett (in cis moll, op. 10) geschrieben, das weite Verbreitung verdient. Es ist etwas Eigenartiges in dieser Musik, die auch durch die besondere Form der Variationen fesselt. Nur schienen diese mir etwas lang, wobei allerdings die Anstrengungen auf den Tonkünstlerfesten zu berücksichtigen sind; denn sie blieben uns auch diesmal nicht erspart, obwohl Anordnung und Durchführung des Festprogramms meisterhaft waren und jeder Tag nur ein Konzert hatte. Die Sonate für Violine und Klavier in D dur von *Emil Frey* (Berlin), gespielt von *Willem de Boer* (Zürich) und dem Komponisten, ist eine beachtenswerte Talentprobe. Lieder von *Heinrich Sthamer* (Hamburg), *Richard Trunck* (München) *Bernhard Sekles* (Frankfurt) standen als freundliche Beigaben weiter auf dem Programm. Mit sehr einfachen Mitteln arbeitet Trunck, dem dabei aber eine gewisse musikalische Treffsicherheit zugesprochen werden darf. Während *Maria Philippi* (Basel) mit ihrer hohen Kunst diese und Sthamers Lieder vollendet vortrug, stand *Vaterhaus* in denen von Sekles nicht auf gleicher Stufe. Im ganzen machte auch der zweite Kammermusikabend einen guten Eindruck und hatte sich wie der erste sehr lebhaften Besuches des Züricher Publikums zu erfreuen.

Mit Spannung wurde dem das Tonkünstlerfest abschließenden *dritten Orchesterkonzert* entgegengesehen. Neben *Loeffler* standen die Namen Schillings, Klose, Braunfels auf dem Programm. Und es war ein interessanter Abend, wenn auch nicht alle Erwartungen erfüllt wurden. In bezug auf *Schillings'* Violinkonzert in a moll op. 25 stehe ich auf der Seite der Bejaher. Der Einfall, den Ruf des Vogels Pirol als Hauptthema zu wählen, ist in Anbetracht des Soloinstruments sehr glücklich. Eine durchweg künstlerisch hochstehende Ausdrucksweise durchzieht das Werk, das — abgesehen von der Länge des ersten Satzes — von Anfang bis zum Ende fesselt. Die lyrischen Partien sind schön und edel, die Fröhlichkeit des letzten Satzes mitreißend. Dabei ist das eine Fülle interessanten Materials enthaltende Werk sehr fein gearbeitet. Die Violinstimme wird durch die geschickte Instrumentierung trotz des reich bedachten Orchesters nicht gedeckt. Von *Felix Berber* ganz hervorragend gespielt (auswendig), hatte der neue Schillings starken künstlerischen Erfolg. Wenig konnte ich dagegen mit *Karl Martin Loefflers* (Boston) „A Pagan Poem" für Klavier und Orchester anfangen. Diese Art symphonischer Dichtung (die dichterische Unterlage nach Virgil) erscheint heute um einige Jahre zu spät. Stimmungen und Stimmungen, die zweifellos orchestral interessante Einzelheiten und einige originelle Effekte enthalten, aber ohne packende Einfälle.

Friedrich Klose hat mit seiner „Wallfahrt nach Kevlaar" einen Text gewählt, der allen ans Herz gewachsen. Die Darstellung ist eigenartig. Ein Sprecher trägt das Heinesche Gedicht vor. Der Komponist gliedert in drei Teile: in der Prozession sind nur kirchliche Chorgesänge a cappella verwendet (man hört den Zug hinter der Szene näherkommen). Dann treten wir gleichsam mit in die Kirche ein: Orgel, Chöre der Gemeinde und der Geistlichkeit. Im dritten Teil setzt erst das Orchester ein, das den Seelenzustand des kranken Wilhelm schildert. Die kirchlichen Gesänge sind im Fieberwahn verzerrt. Die Mutter Gottes erscheint, und in zarten Harmonien, in die schließlich der fröhliche Gesang der heimziehenden Wallfahrer klingt, endet das Ganze. Falls man eine musikalische Gestaltung des Gedichts gelten läßt, selbst wenn dabei keine innerliche Steigerung erzielt werden sollte, so muß man zugeben, daß Klose seine Sache sehr geschickt und wirksam gemacht hat, und es ist kaum zweifelhaft, daß die neue Wallfahrt von vielen Chorvereinigungen aufgeführt werden wird. Das Chorwerk ist mit großem Interesse gehört worden. Am Schluß: *Walter Braunfels'* Chorwerk mit Tenorsolo und Orchester „Offenbarung Johannis Kap. 6". Nichts mehr und nichts weniger! Nun haben wir die apokalyptischen Reiter der Dürer, Cornelius, Böcklin auch in der Musik. Ist es aber möglich, diese Gestalten musikalisch so wiederzugeben, daß sie auseinandergehalten werden können? Oder wird das Schreckliche hier nicht auf die Dauer und durch die zeitliche Folge monoton? Nach einmaligem Hören, noch dazu am Schlusse des Musikfestes, ist ein eingehenderes Urteil nicht möglich. Aber die hervorragende Begabung von Braunfels, seine Phantasie und Gestaltungskraft wie sein orchestertechnisches Können treten auch hier (wie in der Prinzessin Brambilla) unzweifelhaft hervor, wenn ich auch vorläufig der Meinung bin, daß Braunfels, wie in der Brambilla, an der Wahl des Textes wieder gescheitert ist. Ludwig Heß führte die mehr als schwierige, in der Diktion an die „Salome" erinnernde Solopartie tatsächlich durch, ebenso bestanden die Chöre. Am Schluß wurde Braunfels lebhaft applaudiert.

Wie aber der Festdirigent *Volkmar Andreae* bejubelt wurde, das habe ich noch nicht mitangehört. Dieser kaum 30jährige Berner ist eine unbestreitbar geniale Dirigentenbegabung. (Wir werden in einem besonderen Artikel ihn eingehender würdigen. Red.) Und mit welchem Eifer und eisernem Fleiß hat man studiert! Hohes Lob gebührt den Chören (eine imponierende Zahl: der Gemischte Chor Zürich, der Häusermannsche Privatchor, Männerchor, Sängerverein Harmonie, Lehrergesangverein und Knaben-Chor) wie auch dem vorzüglichen Tonhallen-Orchester. Zürich darf auf seine musikalischen Kräfte stolz sein, sie haben glänzend bestanden.

Die musikalischen Ergebnisse der Tonkünstlerversammlung sind, wie schon erwähnt, diesmal sehr günstig beurteilt worden. Das Gefühl der Zusammengehörigkeit, der gegenseitigen Interessengemeinschaft gegenüber einer pessimistischen Kritik ist neu gestärkt. Man hat sich wieder begrüßt und über mancherlei Fragen ausgesprochen, und mehr als einer der jungen Komponisten gehört nicht mehr zu den „Unbekannten" und geht mit neuem Mut ans Schaffen. Gewiß Dinge, des Schweißes der Edlen wert. Aber eine Hauptaufgabe blüht dem A. D. M.-V.: die Pflege des dramatischen Elements. Hier könnte er seine notwendige Existenz vor aller Welt unzweifelhaft dokumentieren. Ein Orchester- und ein Kammermusik-Konzert sollten genügen, die übrigen Abende aber neuen Opern, ganz oder aktweise, eingeräumt werden. Es könnte, ja müßte vielleicht sogar, das mit ganz einfachen szenischen Mitteln ins Werk gesetzt werden, die Original-Shakespeare-Bühne — „Dies ist ein Wald" — genügte vollkommen. Bei der Aengstlichkeit und Zugeknöpftheit der deutschen Bühnenleiter, bei der immer mehr sich ausbreitenden Operettenseuche würde sich der A. D. M.-V. auch ein kulturelles Verdienst ersten Ranges erwerben, wenn er dem jüngeren deutschen Musikdrama Gelegenheit gehört zu werden gäbe. Welch ein Anreiz auch für die Produktion! Leider war das in Zürich diesmal nicht möglich, leider auch wird es, wenn überhaupt, nur in beschränktem Maße in *Weimar*, dem nächsten Versammlungsort, zur Ausführung kommen können. Denn hier gilt es vor allem, ohne daß jedoch die modernere Zeit ganz hintangesetzt werden soll, den Gründer des Vereins aus Anlaß des 50jährigen Bestehens zu feiern: *Franz Liszt*! — —

* * *

Ein Wort noch über die gastliche Aufnahme in Zürich, und zwar nicht sowohl deswegen, weil Außerordentliches geboten wurde, sondern wie es geboten wurde. Die liebenswürdige Herzlichkeit, das Gefühl des Einsseins, das Natürliche berührten besonders erfreulich: auf dem opulenten Bankett der Tonhallegesellschaft, beim Empfang in der Villa Wesendonck durch die Besitzerin Frau Rieter-Bodmer, zur Abendgesellschaft bei Herrn und Frau Schoeller in der Villa Parkhaus, auf der Dampferfahrt um den See, beim Bierabend der Stadt. Großartig war der Empfang am Sonntag Abend nach der Dampferfahrt in Zürich, das für eine feenhafte Uferbeleuchtung gesorgt hatte. Den Höhepunkt bildete aber darauf der Einzug in die Tonhalle. Als wir unter Vorantritt eines Musikchors durch die spalierbildenden Einwohner in den lampionsgeschmückten Garten der Tonhalle einmarschierten, da begrüßte uns nicht etwa ein Dutzend „Ehrenjungfrauen", nein Hunderte und Aberhunderte von Mädchen und Burschen in den Schweizer Nationaltrachten umjubelten uns, die Ankommenden mit Blumen überschüttend. Und dann gab's ein wunderbar schönes Volkstrachtenfest aller Kantone mit Tanz, Chorgesang, Fahnenschwingen, Ringkämpfen, woran sich ein Ball schloß. Hier fühlten wir, daß wir im Lande Gottfried Kellers weilten, spürten persönlich den Geist jener Feste, die er so unvergleichlich geschildert hat. Den gastlichen Schweizern ein herzlicher Dank für diese wahrhaft freundliche Aufnahme!

Oswald Kühn.

Von der Berliner Oper.

KANN es wohl ein überflüssigeres Beginnen geben, als einen Bericht über die Berliner Opernaufführungen in der zweiten Hälfte der letzten Saison zu schreiben? Wovon soll ich erzählen? Von den abenteuerlichen Gründungsprojekten, die die Luft durchschwirren und vorläufig nur den Zeitungen ergiebigen Diskussionsstoff bieten? Oder davon, daß die „Komische Oper" immer zielbewußter sich zur Operette herabentwickelt, während ihr Direktor als Leiter eines der neu zu gründenden Wagner-Theater kandidiert? Oder davon, daß die „Königl. Oper" sich während der ganzen Saison mit ein paar unbedeutenden Neueinstudierungen begnügt und dann zuguterletzt die famose Indianeroper „Poia" aufgeführt hat? Es lohnt sich wirklich nicht, über all diese Dinge viele Worte zu verlieren. Daß unser Opernleben gegenwärtig einer traurigen Stagnation verfallen ist, daß Berlin hinsichtlich der dort herrschenden Regsamkeit auf musikdramatischem Gebiet unter Provinzstädten zweiter und dritter Größe rangiert — das ist eine Tatsache, mit der man sich eben abfinden muß. Jedes Publikum hat die Theater, die es verdient. Die starken künstlerischen Interessen der Berliner konzentrieren sich auf das Konzertleben und die Oper kommt nur als Zerstreuung begüterter Snobs in Betracht.

Vielleicht hat also Direktor *Gregor* durchaus recht, wenn er sich mit energischer Schwenkung der Operette zuwendet. Kann er doch in diesem Genre seine Ausstattungskünste viel passender zur Geltung bringen als in der Oper, in der der rein musikalische Teil immerhin doch eine gewisse — von Gregor allerdings für überflüssig erachtete — Rücksichtnahme beansprucht. *Franz Lehars* „Zigeunerliebe" und *Oskar Straus'* „Tal der Liebe" waren die erfolgreichsten Gaben der Komischen Oper. Eine kritische Bewertung dieser Stücke erspare ich mir, denn Lehars „romantische" Operette gehört nicht zur ernst zu nehmenden Literatur, und das Strausssche, zur komischen Oper hinüberliebelnde Werk ist als Ganzes ungeachtet hübscher Einzelheiten mißraten. Drehorgelfabrikanten haben über diese beiden Partituren das entscheidende Urteil zu sprechen.

Zeitweilig versuchte die Direktion der Komischen Oper, den Namen ihres Institutes künstlerisch zu rechtfertigen.

„Das Veilchenfest“, Text von *Viktor Heindl*, Musik von *Jan Brandts-Burgs*, wurde aufgeführt. Die lederne Harmlosigkeit dieser Musik ist fast noch störender als die Trivialität einer modernen Operette. Brandts-Burgs hat Talent, aber nicht zur Bühnenkomposition. Sein Humor mag in kleineren Aufgaben nicht reizlos wirken. Im Rampenlicht verblaßt er und es bleibt nur der gute Wille übrig, mit dem allein sich schlecht musizieren läßt. Aus ganz anderen Augen schaut *Eduard Künneckes* komische Oper „*Robins Ende*“, Text von *Maximilian Moris*. Hier meldet sich eine wirkliche, für das Theater geschaffene Begabung zum Worte. Der poetisch zwar reizlose, aber bühnenwirksame Text hat an Künnecke einen fein beobachtenden und geschickt charakterisierenden Ausdeuter gefunden. Da das Werk schon mehrfach an deutschen Bühnen erfolgreich aufgeführt wurde, erübrigt sich hier ein näheres Eingehen auf Einzelheiten. Möge ein günstiges Geschick dem hoffnungweckenden jungen Komponisten bald ein dichterisch wertvolles Libretto in die Hände spielen — wir dürfen dann von ihm eine erfreuliche Bereicherung unserer komischen Opernliteratur erwarten.

Von den Neueinstudierungen der *Königl. Oper* hatte ich die des „Don Juan“ bereits im vorigen Bericht erwähnt. Es folgten „Maskenball“ und „Prophet“ — dieser mit einem ungeheuren Aufwand von Pomp und Ausstattungskünsten nach Meininger-Manier. Daß man auch die Partitur modernisiert, teilweis erheblich umgearbeitet hatte, ist einer jener ästhetischen Irrtümer, die sich stets ergeben, sobald gute Absichten auf ein falsches Ziel gelenkt werden! Im übrigen war die Art der Darbietung annehmbar. Der neugewonnene Heldentenor *Rudolf Berger*, der sich aus den dunklen Baritonregionen in höhere, goldumglänzte Sphären erhoben hat, führte die Titelpartie recht achtbar durch, wenn ihm auch der faszinierende Stimmglanz und die eindrucksvolle Wucht der großen Persönlichkeit fehlt. Gut war auch die Wiedergabe der Indianeroper „*Poia*“, Text von *R. Hartley*, Musik von *A. Newin*. Doch das Werk selbst? Indianische Motive sollen in die Partitur verwoben sein. Monatelang kursierten die abenteuerlichsten Gerüchte über die Vorbereitungen zu dem Werke. Man wurde an die ethnographischen Erläuterungen zum „Sardanapal“ erinnert. Und das Resultat war ein ähnliches. Auf den Galerien pfiff und zischte die akademische Jugend. Ihr Mißfallen mag weniger dem an seiner eigenen Bedeutungslosigkeit erstickenden Werke gegolten haben, als dem System, das einer solchen Nichtigkeit ausländischer Herkunft die Aufführung auf der Bühne der Berliner Hofoper ermöglichte. **Paul Bekker.**



Düsseldorf. Das „Neue rheinische Trio“, *Guillaume König, Josef Klein* und *Karl Klein*, das sich mit einem Beethoven-Abend glänzend eingeführt hat, brachte in seinem dritten Kammermusikabend neben *Regers* bedeutender Violoncell-Sonate und der Suite im alten Stile für Violine sein neues Trio op. 102 in e moll zur überhaupt ersten Aufführung. Das Werk kann als das ausgereifteste, musikalisch ansprechendste Kammerwerk des Komponisten angesehen werden. Der erste, reichgegliederte Satz birgt eine Fülle anregendster Gedanken in meisterhafter Verarbeitung und klangschönem Satze, darauf folgt ein pikantes, schlichtes Allegretto voll intimen Reizes, das Largo atmet Beethovensche Gedankentiefe und fesselt durch seine gewählte Harmonisierung, während das Finale jene groteske, ja bizarre Tonsprache führt, die in Regers Werken als persönliche Eigenart ebenso befremdlich wie faszinierend zu wirken pflegt. Die Wiedergabe war geradezu unübertrefflich, die Aufnahme der Neuheit sehr beifällig. — Mit großem Erfolge trat zum ersten Male der 14jährige Pianist *Aldo Solito de Solis* aus Mailand, ein Schüler des Verdi-Konservatoriums und Prof. Appianis, im neuen Ibach-Saale mit einem eigenen Klavierabend vor die Oeffentlichkeit. Die Wiedergabe der Orgelfantasie und Fuge in g moll von Bach-Liszt, der 32 Variationen von Beethoven, des Rondo brillante von Weber zeigte eine subtil ausgefeilte, unfehlbar sichere Technik, eine große Anschlagskunst und einen so überzeugend natürlichen, reifen musikalischen Vortrag, daß man den jungen Künstler schon heute zu den interessantesten, bedeutendsten Erscheinungen unter den jüngeren Klaviertalenten zählen muß. *A. Eccarius-Sieber.*

Nürnberg. Liszts „Heilige Elisabeth“ wurde vom Klassischen Chorgesangverein unter *Hans Dorner* gut und sicher gesungen, jedoch nicht frisch und befeuert. Die Ermüdung des Publikums kam aber deutlich vom Werke selbst her, und wer sich während langer Oede von den eindringlichen Kirchenchören des Schlusses einen großen Ausklang erhoffte hatte, wurde enttäuscht, weil sie unverzeihlicherweise zum größten Teil gestrichen waren. — Ausgezeichnet waren „Die Jahreszeiten“ unter *Karl Hirsch*, die in Wiederholung eines Fürther Konzerts vom Fürther „Lehrergesangverein“ in Nürnberg als Volkskonzert aufgeführt wurden. So innig und frisch zugleich habe ich den ersten Frühlingschor hier noch nicht gehört. Ueberhaupt wird man sich daran zu gewöhnen haben, in den Chorleistungen des Karl Hirsch die Blüte der einheimischen musikalischen Arbeit zu erkennen und hochzuhalten. So gewährte auch peinlicher Kritik ausnahmslos Erfreuendes eine Gruppe klassischer a cappella-Gesänge, die der „Bach-Verein“ in der Sebalduskirche in einem von Hirsch veranstalteten Wohltätigkeitskonzert sang; geradezu singulären Wert aber besaßen die von einem Kinderchor, den sich Hirsch in seiner kurzen hiesigen Wirksamkeit herangezogen hat, in herzbewegender Lauterkeit gesungenen alten Kirchenlieder. Und Ausblicke auf holde Möglichkeiten taten sich auf: wie, wenn in den Tausenden, die fröhlichen Herzens herzueilten, um zu erleben, was ihrer innerhalb der geheiligten Mauern und erleuchteten anstrebenden Fenster harrte, sich ein Bedürfnis kundtat, von dem das Musikleben der Stadt aus dem Dornröschenschlaf geweckt würde? Freilich heißt es auch diesmal: zurück aus diesen Träumen; das Konsistorium hatte für die Wiederholung des Konzerts verboten, daß das Stabat mater von Palestrina nochmals gesungen würde! Dr. *H. Deinhardt.*

Teplitz. Der früh verstorbene Theaterdirektor Walter Borchert hatte in der Spielzeit 1908/09 die Leistungen der *Oper* auf eine ansehnliche Höhe gehoben. Sein Nachfolger, Dr. *C. A. Klein*, brachte das Theater zunächst ganz herunter, erst im heurigen Kalenderjahr wurde es wieder besser; unter der Leitung des tüchtigen Kapellmeisters *A. Szendrei* und mit Hilfe einiger stimmbegabter Mitglieder des Ensembles [Günther (Sopran), May (Sopran), Hildebrandt (Tenor), Fuchs (Bariton), Tauber (Bariton), Veron (Baß)] konnten „Madame Butterfly“ und „Versiegelt“ in ganz annehmbarer Form zum ersten Male aufgeführt werden. So gelang auch eine hübsche „Bohème“, eine besonders im ersten Akte einwandfreie „Walküren“-Aufführung, während der Heldentenor Dr. Romberg im „Tannhäuser“ vollständig versagte und für „Siegfried“ nicht ausreichte. — In den Philharmonischen Konzerten hat das Teplitzer Kurorchester eine nennenswerte Leistungsfähigkeit erreicht. Der ruhige, ungewöhnlich begabte und umsichtige Musikdirektor *Johannes Reichert* stellt es immer vor neue Aufgaben und gibt dadurch dem Teplitzer Musikleben einen fast großstädtischen Anstrich. Der 12. Jahrgang der von Regierungsrat Dr. Stradal ins Leben gerufenen Konzerte brachte einige örtliche Erstaufführungen: Tschaikowskys „Romeo und Julia“, des Russen Rebikoff Suite aus dem Märchenspiel „Der Christbaum“ (manches in der Harmonik und im Aufbau erinnert an Norens „Kaleidoskop“; „Die Himmelsleiter“ ist voll märchenhafter Schönheit in der Instrumentation, dagegen kann der letzte Teil „Finstere Nacht“ keine Wirkung erzielen), Scheinpflugs Lustspielouvertüre und W. Bergers Variationen und Fuge op. 97. — Zwei Uraufführungen erregten allgemeines Interesse: Siegfried Burgstallers „Auf einen Sommerabend“, symphonisches Stimmungsbild, und Dr. Vinzenz Reifners „Dornröschen“, symphonische Dichtung. Wie sich die Harmonie der Natur über die Dissonanzen des gequälten Herzens den Sieg erringt, das will der Komponist ausdrücken, und es gelingt ihm auch. Der Kampf tobt heftig, endet aber mit der Unterdrückung aller widerwärtigen Gefühle in einer farbenprächtigen Sonnenuntergangsstimmung und verklingt zart. Reifner, als Komponist der symphonischen Dichtung „Frühling“ in weiteren Kreisen bekannt, schenkte uns im „Dornröschen“ ein ganz entzückendes Märchenstück. — Zu den philharmonischen Konzerten, in denen P. Casals, W. Backhaus, C. Thomson, A. Heinemann, M. Preuse-Matzenauer, C. Flesch als Solisten mitwirkten, gesellte sich noch ein sehr stimmungsvoller Kammermusikabend des Marteau-Becker-Quartetts. — An den beiden Ostertagen veranstaltete Direktor J. Reichert mit dem Kurorchester unter Mitwirkung von Frau Heynen-Olsen (Dresden), Frau E. Stradal (Teplitz), Herren K. Schumm (Dresden), H. Gürtler (Altenburg), der Gesangvereine und Sangeskundigen von Teplitz zwei Symphoniekonzerte zum Besten des Pensionsfonds des Kurorchesters. Unter anderen standen drei Symphonien (Brahms No. 1, Bruckner No. 4 und Beethoven No. 9) auf dem Programm, aus der „Schöpfung“: „Nun beut die Flur...“, Schubert „Die Allmacht“, Brahms „Schicksalslied“. Dr. *H. Beran.*

* * *

Wegen Stoffandrangs mußten leider verschiedene Musikbriefe und Berichte über Musikfeste für das nächste Heft zurückgestellt werden. *Red.*



Neuaufführungen und Notizen.

— Der Spielplan der Berliner Sommer- (Gura-) Oper kündigt folgende Werke an: „Der Ueberfall“ (Zöllner), die Pantomime „Der verlorene Sohn“, „Der Kobold“ (Siegfried Wagner) und „Die vernarrte Prinzeß“ (v. Chelius).

— *Antonie Barrès* Oper „Leda“, die in Monte Carlo die Uraufführung erlebte, ist von der Komischen Oper in Berlin angenommen worden.

— *Hugo Wolfs* „Corregidor“ hat im Kölner Opernhaus unter Otto Lohse die erste Aufführung erlebt.

— Im Dresdner Opernhaus hat *Edmund Kretschmers* Oper „Die Folkunger“ unter Leitung von Hofkapellmeister Hagen die hundertste Aufführung erlebt. (1874 war die Uraufführung in Dresden.) Die Witwe des vor zwei Jahren gestorbenen Komponisten wohnte der Jubiläumsaufführung bei.

— Im Nürnberger Stadttheater soll in der nächsten Spielzeit die Oper „Don Quichotte“ von *Massenet* ihre erste deutsche Aufführung erleben.

— Dr. *Sepp Rosegger*, der älteste Sohn des Dichters, hat eine Oper „Der schwarze Doktor“ vollendet. Die Uraufführung soll in Graz stattfinden.

— Wie man uns aus *Mühlhausen* in Thüringen schreibt, ist im Weißen Hause „Ernte“, ein deutsches Volksstück in vier Aufzügen mit einem Vorspiel und begleitender Musik von Pfarrer *Max Trümpelmann* viermal mit Erfolg aufgeführt worden, und zwar von Bauern und Bäuerinnen; weitere Aufführungen folgen in Magdeburg, Langensalza und Gotha. Das Stück wird demnächst im Buchhandel erscheinen; der Verfasser ist zu Auskünften über die Aufführung gern bereit.

— Hofkapellmeister *Coates* vom Mannheimer Hof- und Nationaltheater hat den Auftrag erhalten, in London die Erstaufführung von Richard Straußens „Feuersnot“ zu dirigieren.

— *Gabriel Pierné* hat eines der beliebtesten Konversationsstücke Alfred de Mussets, „Man scherzt nicht mit der Liebe“, als Oper komponiert, die die Uraufführung in der Pariser Opéra comique erlebt hat.

— Die Große Oper in Paris hat *Berlioz*' „Damnation de Faust“ in ihren Spielplan aufgenommen. Bekanntlich hat Raoul Gunsbourg die Bearbeitung besorgt. Ob damit der Kunst ein Dienst geleistet worden ist, ist eine andere Frage.

*

— Unter dem Namen „Berliner Konzertverein“ ist nach dem Muster des Wiener Konzertvereins in *Berlin* eine Vereinigung ins Leben gerufen worden, die den Zweck hat, die Tonkunst zu pflegen und das Blüthner-Orchester in künstlerischer wie materieller Hinsicht zu fördern. Der neue Verein wird in der kommenden Saison zehn große symphonische Musikabende (im Abonnement) mit dem Blüthner-Orchester veranstalten, deren Leitung Joseph Stransky übertragen wurde.

— In *Salzburg* haben zwei Werke *Joseph Reiters* „Alter Spruch“ (für gemischten Chor a cappella) und „Daheim“ (für gemischten Chor mit Begleitung von Streichinstrumenten) stürmische Aufnahme gefunden; beide Kompositionen zeichnen sich durch Volkstümlichkeit und Melodienreichtum aus. Schuberts „Mirjams Siegesgesang“ in der Bearbeitung Reiters für Sopransolo, gemischten Chor und Orchester errang einen durchschlagenden und nachhaltigen Erfolg. — Unter großem Jubel wurde der „Wiener Männergesangverein“, der hier ein Konzert gab, empfangen; die Stadt glänzte im Flaggenschmuck. *W.*

— *Franz v. Vecsey* feiert gegenwärtig in Mailand große Triumphe. Er hat schon viermal in der ausverkauften Scala gespielt. An einem Sonntag mußte er sogar zwei Konzerte geben.

— In *Arnheim* (Holland) hat in der alten „Groten Kerk“ die holländische Erstaufführung des Werkes „Warum? Woher? Wohin? Mysterium für Chor und Soli mit Orchester“ von *August Bungert* (in Anwesenheit des Komponisten) unter Leitung von Prof. M. A. Brandt-Buys stattgefunden.



— *Zu Schumanns hundertstem Geburtstag.* In *Dresden* ist an dem Hause (Reitbahnstr. 24), wo der Komponist vom 1. September 1846 bis zum 1. September 1850 in der ersten Etage gewohnt hat, eine Gedenktafel angebracht worden.

— *Zum hundertsten Geburtstage von Otto Nicolai.* Der Berliner Tonkünstlerverein hat am 9. Juni eine Gedenkfeier für sein ehemaliges Mitglied unter Mitwirkung der königl. Kammersängerin Frau Emilie Herzog und der königl. Sängerin Frl. Grete Parbs veranstaltet. Es ist dies das letzte Auftreten von Frau Herzog, die nunmehr nach 21jähriger ruhmvoller künstlerischer Tätigkeit an der Hofoper Berlin verläßt. Den einleitenden Vortrag über Nicolais Leben und Schaffen hielt *Georg Richard Kruse*. — Die Berliner Grabstätte Otto Nicolais auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof war am 9. Juni reich mit Kränzen, die sämtlich Widmungsschleifen trugen, geschmückt worden. Der große Grabstein, eine Marmorplatte, die den ganzen Hügel bedeckt und die der Berliner Tonkünstlerverein gestiftet hat, ist samt den Inschriften erneuert worden. An dem Hause Unter den Linden 57, wo Nicolai sein Lebenswerk „Die lustigen Weiber von Windsor“ beendete und auch sein Leben beschloß, soll eine Gedenktafel angebracht werden.

— *Künstler contra Kritiker.* In *Stuttgart* hat ein Schumann-Fest unter Ausschluß der Kritik stattgefunden. Einige Tage vor dem dreitägigen Feste des „Tonkünstlervereins“ erschien in sämtlichen Stuttgarter und in einer Reihe von auswärtigen württembergischen Blättern folgende Notiz: „Wie uns der Württ. Journalisten- und Schriftstellerverein mitteilt, hat der Ausschuß des Tonkünstlervereins eine hiesige Zeitung zu maßregeln versucht, die eine ihm nicht genehme Kritik veröffentlicht und dann die Aufnahme einer ihren Referenten bloßstellenden Erklärung des Tonkünstlervereins verweigert hat. Der Journalisten- und Schriftstellerverein hat versucht, den Ausschuß des Tonkünstlervereins zu einer Zurückziehung seiner Maßnahmen zu veranlassen. Diese Versuche sind nicht geglückt, und so bleibt der Presse nichts weiter übrig, als die Veranstaltungen des Tonkünstlervereins zu ignorieren. Wir bedauern, unter diesen Umständen unseren Lesern Berichte über das Schumann-Fest nicht geben zu können.“ Dieser Beschluß wurde mit imponierender Einmütigkeit durchgeführt. Da beim Redaktionsschluß dieses Heftes eingeleitete Verhandlungen fortdauern, wollen wir nicht unsererseits diese Einigungsversuche irgendwie stören. Wir behalten es uns aber vor, auf die Angelegenheit, besonders auf die allgemein interessierende Vorgeschichte zu dem Falle, eingehender zu sprechen zu kommen.

— *Hülsen-Weingartner.* Der Zwist, der seinerzeit zum Rücktritt Weingartners als Dirigent der Berliner Hofkapelle führte, hat jetzt schärfere Formen angenommen. Die Berliner Hofkapelle hatte unlängst die Anklage gegen Felix Weingartner erhoben, er habe im Vertragsbruch gegen sie „seine Tätigkeit für die Königl. Orchesterwitwenkasse rücksichtslos und widerrechtlich eingestellt“. Darauf antwortete der Wiener Hofoperndirektor in folgender, dem „Berliner Tageblatt“ übermittelten Erklärung: „Ich habe keinen Vertragsbruch begangen. Die Vertragsverletzung fällt einzig der Generalintendantur der Kgl. Schauspiele, die Undankbarkeit dem Komitee der Kgl. Kapelle in Berlin zur Last. Der an mich ergangenen Aufforderung, die Beweise hierfür zu erbringen, werde ich gerne nachkommen, jedoch nur vor dem ordentlichen Gerichte. Falls es den genannten Behörden darum zu tun ist, diese Beweise zu erlangen, so wissen sie jetzt den richtigen Weg.“ — Die Gegenpartei war bereit und gab folgende Erklärung ab: „Der Generalintendant Graf *Hülsen-Haeseler* ist sehr erfreut darüber, daß Weingartner endlich an Stelle der Veröffentlichung seiner Anschauungen durch Zeitungsartikel den gerichtlichen Weg beschreiten will. Die hieraus für ihn sich ergebenden Folgerungen wird der Generalintendant selbstverständlich ziehen und seinerseits alles tun, um die gesamte Sachlage der Entscheidung durch das zuständige Gericht zu unterbreiten.“ — Also warten wir die gerichtliche Entscheidung ab und sehen dann, wer schließlich der „Erfreute“ ist.

— *Von den Theatern.* Wie Wiener Blätter melden, gedenkt Dr. *Wilhelm Kienzl* im Verein mit dem Oberregisseur Grevenberg nach dem Abgange Hagins die Direktion der Grazer Stadttheater, die gar nicht erst zur öffentlichen Ausschreibung gelangen soll, zu übernehmen.

— *Neue Vereine.* Es wird geplant, für den oberschlesischen Industriebezirk einen „*Verein oberschlesischer Musikfreunde*“ ins Leben zu rufen und ihm auch die Rechte einer juristischen Person zu geben. — *Polyhymnia, Gesellschaft der Tonkünstlerfreunde*, nennt sich ein Verein, der in Berlin gegründet worden ist. Die Gesellschaft hat den Zweck, unbemittelten Tonkünstlern Unterstützungen zu gewähren.

— *Denkmalpflege.* In *München* ist in aller Stille in Anwesenheit einiger Freunde des Komponisten am Geburtshaus von Richard Strauß am Altheimereck eine vom Münchner Bildhauer Karl Killer hergestellte Marmortafel enthüllt worden. Die Tafel weist als Inschrift die Worte auf: „Am 11. Juni 1864 wurde hier Richard Strauß geboren.“ Kommerzienrat August Pschorr als Teilhaber der Firma, der das Haus gehört, und als Verwandter des Komponisten (die kürzlich gestorbene Mutter von Richard Strauß ist eine geborene Pschorr) nahm in kurzen, herzlichen Worten die Enthüllung vor. Dem Geehrten wurde namens des Komitees, an dessen Spitze Dr. Külz (Marburg) steht, eine künstlerisch ausgestattete Urkunde überreicht, in der die Namen sämtlicher Stifter eingetragen sind.

— *Preiserteilung.* *Walter Haefliger*, ein Schüler der Klasse Prof. Martin Krauses, hat den „Ibach-Preis“ (Konzertflügel) des Sternschen Konservatoriums in Berlin errungen.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Vom König von Rumänien ist das Offizierkreuz des Ordens der Kgl. rumänischen Krone dem Musikschriftsteller Prof. *Otto Leßmann* und dem Gesanglehrer Prof. *Franz Wagner* in Berlin verliehen worden.

— Kapellmeister *Winderstein*, *Stephan Krehl* und *G. A. Ruthard* in Leipzig haben den Titel Professor der Musik, Chormeister *Wohlgemuth* den Titel Kgl. Musikdirektor erhalten.

— Dem städtischen Musikdirektor *Robert Laugs* in Hagen ist der Titel Königlicher Musikdirektor verliehen worden.

— Der Direktor der Großh. Musikschule in Weimar, *Waldemar Edler v. Baußnern*, ist zum Professor ernannt worden. Prof. Dr. *Max Seiffert* wird dem Lehrkörper sowohl der Kgl. Hochschule für Musik wie des Kgl. Instituts für Kirchenmusik in Berlin beitreten.

— In München hat sich Dr. *Eugen Schmitz* als Dozent der Musikwissenschaft an der Universität habilitiert.

— Einem Wunsche der amerikanischen Gelehrtenwelt folgend, hat die preußische Regierung für die nächsten beiden Semester den außerordentlichen Professor für Musikwissenschaften an der Berliner Universität, Geheimrat Prof. Dr. *Max Friedländer*, als Austauschprofessor für die Harvard-Universität in Cambridge in Aussicht genommen. Im letzten Winter schon befand sich Geheimrat Friedländer von Anfang Oktober bis Weihnachten in Amerika und hielt dort an 17 Universitäten Vorlesungen.

— Der Baritonist *Franz Egénieff* von der Komischen Oper in Berlin ist vom 1. September ab auf fünf Jahre an das Kgl. Opernhaus engagiert worden. Der Künstler wird in der Hauptsache die Rollen des Herrn Baptist Hoffmann übernehmen, der bekanntlich aus dem Verband der königlichen Bühnen mit Ablauf dieser Saison scheidet.

— Andreas Dippel, der Generaldirektor der neugegründeten Chicagoer Oper, hat den französischen Tenor *Dalmorès* engagiert, der in der kommenden Saison an den vereinigten Bühnen von Chicago, Philadelphia und New York (Metropolitan Opera) auftreten wird.

— *Gustav Bergman*, der von seinen Engagements in Rostock, Krefeld, Mannheim bestens bekannte Heldentenor, ist auf fünf Jahre an die Savage Opera Company in New York verpflichtet worden.

— Wir lesen im „Literarischen Handweiser für Freunde katholischer Kirchenmusik“ (Regensburg): „Ein kirchenmusikalisches Ereignis ersten Ranges bedeutet die Berufung unseres eifrigen und zuverlässigen Mitarbeiters *V. Goller*, bisherigen Chorregenten in Deggendorf, an die Wiener Akademie zum Zwecke der Grundlegung einer Hochschule für kathol. Kirchenmusik. Goller mit seinem tüchtigen, durch ein glänzendes akademisches Rigorosum dokumentierten Können, mit seinen durch langjährige Praxis im Heimatland Oesterreich wie in Bayern gewonnenen reichen Erfahrungen und seinem eminenten Organisationstalente ist der zu dieser ehren- und wohl auch dornenvollen Aufgabe geschaffene Mann. Als vollwertige Hilfskraft tritt zunächst ein weiterer verdienstvoller Mitarbeiter des „Lit. Handweisers“, Herr Prof. *Max Springer* aus Prag, der gewandte Choralkenner und Orgelkomponist, an seine Seite.“

— Mit Ablauf der Saison hat sich der älteste Theaterkritiker Kölns und vielleicht auch der ganzen Welt, Prof. *Hermann Kipper*, Referent der Kölnischen Volkszeitung, im Alter von 84 Jahren ins Privatleben zurückgezogen. Volle 40 Jahre hat Herr Kipper für das genannte Blatt berichtet, davon mehr als 30 Jahre über Oper und Schauspiel. Er war und ist eine lebendige Chronik der letzten zwei Menschenalter der Kölner Musik- und Theatergeschichte.

— Der Vorsteher und erste Lehrer der Abteilung für Gesang an der Kgl. Akademischen Hochschule für Musik in Berlin, Professor *Adolf Schulze*, tritt am 1. Oktober d. J. in den Ruhestand.

— *Karl Goldmark.* Das Jahr 1830, das man als den Höhepunkt des Biedermeiertums zu bezeichnen pflegt, hat (wie schon im vorigen Hefte kurz erwähnt. Red.) der Welt einen Tondichter geschenkt, der gar nichts Biedermeierliches an sich hat, ja der in seiner Jugendzeit als eine Art Revolutionär empfunden wurde. Verschiedene Elemente mischen sich in Karl Goldmark, dessen achtzigster Geburtstag am 18. Mai in Wien stürmisch gefeiert worden ist: am stärksten ist der orientalische Bluteinschlag, doch auch der magyarische ist fühlbar (er ist in dem kleinen ungarischen Ort *Keszthély* geboren); in seinen Jugendjahren herrschte *Meyerbeer*, er hat das Durchdringen *Richard Wagners* miterlebt und ist ein intimer Freund von *Brahms* gewesen. Er hat es denn auch oft genug erleben müssen, daß man ihn als „Eklektiker“ bezeichnet hat, während doch seine erste und schönste Oper „*Die Königin von Saba*“ (1875 in Wien zum ersten Male aufgeführt) verdiente, als ganz originelles Kunstwerk gepriesen zu werden. Hier kommt der Text Mosenthals, an sich nicht einwandfrei, seiner farbenfreudigen, in der Pracht des Orients schwelgenden Natur ganz besonders glücklich entgegen. Man mag über spätere Opern Goldmarks denken wie man will, der „Königin“ und ihrem eigentümlich schwülen Zauber wird man sich kaum entziehen können. Er ist auch mit keiner seiner späteren Opern so durchgedrungen: „Merlin“, „Das Heimchen am Herd“, „Die Kriegsgefangene“, „Götz von Berlichingen“, „Das Wintermärchen“ boten der Goldmarkschen Natur keine so glückliche Gelegenheit zur Entfaltung mehr. Namentlich im „Götz“ und im „Wintermärchen“ sträubt sich unser ästhetisches Empfinden dagegen, dichterische Gestalten, die uns teuer sind, in die Oper herübergenommen zu sehen. Unser an Wagner geschultes Verständnis fühlt recht wohl, daß das gesprochene wie das Musikdrama eigene Gesetze haben; daß ein Herübertragen von einem ins andere nicht möglich ist in der Art, wie es durch Goldmarks Librettisten geschieht, zudem er sich in einer fast unbegreiflichen Verblendung einen Operetten- und Ballettverfasser ausgesucht hat, der nun freilich mit diesen Texten verfährt, wie er's gewohnt ist: indem er z. B. im „Götz“ einen Pagenaufzug einlegt und dergleichen Ballettunfug mehr. Ist also die Freude, die man an solchen mit so seltsamen Zutaten geschmückten Werken empfindet, keine ganz reine, so verdient dennoch die melodische Frische, der



KARL GOLDMARK.
Aus dem musikhistor. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

heiße dramatische Hauch, der darin pulst, vollste Bewunderung. Völlig ungeteilt läßt sie sich seinen symphonischen Werken zollen: die entzückende Frühlingsouvertüre, die „Ländliche Hochzeit“, die „Sakuntala“ sind längst unter die Lieblingsstücke des konzertbesuchenden Publikums eingereiht und auch viele seiner Lieder, wie auch sein Klavierquintett werden viel und gern gehört. Der Meister, der für gewöhnlich still und zurückgezogen in Gmunden am schönen Traunsee lebt, ist durch die Aufführung seines „Götz“ in Wien gefeiert worden und sollte noch schöner durch eine Aufführung seiner „Königin von Saba“ geehrt werden, die freilich durch die Erkrankung des Tenoristen Slezak von Mal zu Mal vereitelt wurde. Er hat seinen Ehrentag in vollster geistiger und körperlicher Frische verbracht, und es ist zu hoffen, daß er, einmal in sein stilles Gmundener Heim zurückgekehrt, noch mancherlei Schönes in einem Alter schaffe, in dem dem Menschen sonst nur mehr ein stilles Ausruhen gegönnt ist. *L. A.*

— In Gebweiler ist der Musiker *Jean Baptist Weckerlin* im Alter von 89 Jahren gestorben. Von seinen zahlreichen Kompositionen sind namentlich seine Lieder und Romanzen in weiteren Kreisen bekannt geworden. Vor fünf Jahren kehrte Weckerlin von Paris, wo er als Bibliothekar am Konservatorium gelebt hatte, in seine elsässische Heimat zurück.

— Intendanzrat *Peter Liebig*, der Direktor des Kgl. Kurtheaters in Wildbad (Württemberg), ist gestorben. Liebig hat lange Jahre hindurch das Hoftheater in Altenburg geleitet.

— In Petersburg ist der hervorragende Komponist *Mily Balakirew* im Alter von 73 Jahren gestorben. Er war ein persönlicher Freund Glinkas.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 9. Juni, Ausgabe dieses Heftes am 23. Juni, des nächsten Heftes am 7. Juli.

Schumanniana.

„Der junge Schumann", herausgegeben von *Alfred Schumann*. Zur Feier des hundertjährigen Geburtstags Robert Schumanns veröffentlicht der *Inselverlag* eine für die weitesten Kreise bestimmte Sammlung der Aufsätze und Briefe des Meisters aus seiner früheren Zeit (etwa 1827—1836). Der Herausgeber, ein Urenkel des berühmten Komponisten, hat die Zusammenstellung besorgt, der Verlag hat dem Werke ein hübsches, gelbes Biedermeiergewand gegeben und den Preis für den 288 Seiten umfassenden Pappband mit 2 Mk. niedrig angesetzt. — Die musikalischen *Aufsätze* sind nun allerdings bei Reclam noch billiger zu haben, nicht aber die *Jugendbriefe*. Das Buch will überhaupt kein neues Material beibringen, sondern in der heute so beliebten Weise eine lebensvolle, authentische Autobiographie des jungen Romantikers bieten, indem es ihn mit seinen eigenen Aeußerungen und Schriften zu Wort kommen läßt. Und welch reiche, anschauliche, dichterisch gehobene Sprache tritt uns in diesen *Jugendschriften* entgegen, welch unruhige, sprunghafte Phantastik in der Art Jean Pauls, welch stürmisches Wogen und Ueberschäumen sich befreiender, neu schaffender und revolutionärer Kräfte. Diese gehobene Prosa ist das getreue Spiegelbild der extravaganten Klavierkompositionen der Frühzeit mit ihren seltsamen Andeutungen, mysteriösen Beziehungen zwischen der erträumten Kunstwelt und den Erlebnissen des Alltags. Wir fühlen uns durch die Davidsbündlerfragmente und die Schwärmbriefe in die Zeit zurückversetzt, da Hoffmann seinen Kater Memoiren schreiben und einzelne Kapitel verloren gehen ließ, da Immermann Romane mit dem Schlußkapitel begann und ein Versehen des Buchbinders fingierte, da Eichendorff und Gaudy mit den unmöglichen Abenteuern ihrer Taugenichtse und reisenden Schneidergesellen die Hirne verwirrten. Neben manchem Veralteten finden wir aber so viele Goldadern bleibender klassischer Gedanken und poetischer Ergüsse, so viel persönliche Liebenswürdigkeit des Autors, daß auch der Nichtmusiker reiche Anregung findet. Schumanns hohe Bedeutung als des ersten „positiven Kritikers" ist ja anerkannt. Der Vorzug seiner Art, zu rezensieren, besteht darin, daß er — nach seinen eigenen Worten — „oft ein Bild gibt, durch das das Verständnis leichter erreicht wird, als durch Kunstsprachausdrücke, die den Ungebildeteren unverständlich bleiben", und damit zeigt er sich als um- und nachschaffender Dichter. Vielleicht, daß eine erneute Lektüre dieser Auswahl den einen oder andern Kollegen zu eifrigerer Nachfolge in Schumanns Fußtapfen anregt. — Außer einer Einleitung, die auch einen kurzen Lebensabriß von Schumanns Vater enthält, finden wir erklärende Anmerkungen und ein dankenswertes Register am Ende des Buches.

— **Schumann-Plakette.** Als No. 10 der Sammlung „Plastischer Bildnisse" ist im Verlag von *H. F. Abshagen* in Dresden eine Plakette von Schumann erschienen, auf die wir unsere Leser aufmerksam machen. Das fein in Elfenbein getönte Porträt, das wir in einer Reproduktion auf S. 365 brachten, bildet einen Wandschmuck für das Musikzimmer.

— **Schumann-Büste.** Die von Eugen Schlipf hergestellte charakteristische neue Schumann-Büste (Abbildung S. 369) ist im Verlag von *Albert Auer* in Stuttgart erschienen. Sie ist 32 cm hoch und kostet 10 Mk. in Elfenbeinton, 12 Mk. in Alt-Bronze.

* * *

Richard H. Stein. *Zwei Konzertstücke für Violoncello und Klavier*, op. 26. Neue Ausgabe. Verlag von *Eisold & Rohkrämer, Berlin-Tempelhof*. Eingerahmt mit einem langen Vorwort und einem noch längeren Nachwort, die von großer musikalischer Belesenheit, ernsten Studien und kampflustiger Stimmung gegenüber den „Modernen" zeugen, gibt Richard H. Stein zwei lyrische Stücke für Violoncello und Klavier als Musterbeispiele für die Neubefruchtung unseres Tonsystems durch Vierteltöne. Ein Experiment zur Erweiterung der musikalischen Ausdrucksmittel, wie solche in unserer Zeit mit besonderem Eifer angestellt werden (Rich. Strauß, Debussy, Capellen u. a.). Nur wagt der Verfasser gleich einen kühnen Schritt über die Grenzen unseres Halbtonsystems hinaus, das ja gewiß eine Einschränkung der natürlichen musikalischen Ausdrucksmittel, der reinen Stimmung, darstellt. Nur übersieht der Verfasser, daß er sich mit einer neuen mathematischen Teilung des Halbtones nicht dieser reinen, natürlichen Stimmung nähert, sondern noch weiter entfernt, als wir mit unserer temperierten Stimmung ihr stehen. Die nicht an temperierte Stimmung gebundenen Tonwerkzeuge, Streichinstrumente und menschliche Stimme sind zu den stärksten Wirkungen befähigt, weil sie die feinen Tonunterschiede der reinen Stimmung zur Erscheinung bringen können, vorausgesetzt, daß sie von stark musikalisch empfindenden Menschen gehandhabt werden. Die bewußte Teilung des Halbtones in Vierteltöne würde aber nur eine noch starrere Fessel, eine neue Temperierung darstellen, in der sich an den vermehrt festgestellten Tönen die idealen Töne unseres natürlichen Musikempfindens nur noch stärker stoßen würden. Die beiden Cellostücke sind warm und natürlich ausströmende Musik, die auch ohne Vierteltöne gespielt werden kann und dann jedenfalls kräftiger und gesunder wirkt, als mit der verweichlichenden Ueberchromatik, als die Vierteltöne hier zunächst erscheinen müssen. *S.*

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 18 bringt zunächst ein Stück von *Robert Schumann*. Schumanns Studien (op. 56) und Skizzen (op. 58) für den Pedalflügel entstammen dem Jahr 1845. Im Leipziger Konservatorium, an dem er Lehrer für Klavier-, Partiturspiel und Tonsatz war, wurde ein Pedalflügel zur Vorübung für das Orgelspiel verwendet und dieser Anregung verdanken die schönen und wertvollen Stücke ihre Entstehung. Die sechs Studien op. 56 haben die Form von zweistimmigen Kanons mit freien Begleitstimmen. Sie sind frei von Gesuchtheit und Trockenheit und anregende Charakterstücke verschiedenartigsten Gedanken- und Stimmungsinhalts. No. 1 (2) und 6 eignen sich ausgezeichnet auch für die Orgel, während das echt Schumannische No. 3, das schönste dieser Sammlung, ferner das stark an Mendelssohn erinnernde No. 4 und das mehr originelle als genußreiche No. 5 dem Pedalklavier reserviert bleiben müssen. Noch hübscher und zum Teil auch leichter sind die vier Skizzen op. 58. Schumann hat sich da offenbar freier gefühlt und seiner Phantasie und seinem Gemüt unmittelbarere Aussprache gewährt. Alle sind von ungewöhnlichem harmonischen Klangreichtum und durch ritterlichen Schwung, in den Trios durch innige Beseeltheit ausgezeichnet. Die bedeutendste Skizze ist die in f moll No. 3, nahe verwandt mit dem „Nachtstück" op. 23 No. 3. In ähnlicher Weise wie No. 2 und 3 stellt auch unser kleines No. 4 dem energischen, rhythmisch belebten ersten Thema einen getragenen, lyrisch weichen Kontrast gegenüber. Beide Sammlungen sind bisher wenig bekannt geworden, da nicht jedermann über ein Pedalklavier verfügt. Es ist daher löblich, daß *Maader* neuerdings in einer bei der „Universal-Edition" herausgegebenen mittelschweren billigen Bearbeitung für gewöhnliches Klavier sie einem weiteren Kreis von Schumann-Verehrern zugänglich gemacht hat. Durch das relativ einfache Arrangement haben die Originale allerdings einiges an Fülle und Klarheit eingebüßt. Unsere Reproduktion der vierten Skizze folgt einer Einrichtung unseres Mitarbeiters *C. Knayer* in Stuttgart. — An zweiter Stelle steht eine noch seltenere Gabe, ein Lied „Wir drei", von *Otto Nicolai*. Wir verdanken es dem rührigen Forscher *Georg Richard Kruse*, der in einem Aufsatz des heutigen Heftes über Nicolai als Liederkomponist berichtet. Südlicher Wohllaut und deutsche Innigkeit vereinigen sich in diesem Liedchen, das Kruse als aus früher Zeit stammend bezeichnet. Es wird hiemit zum ersten Male veröffentlicht.

* * *

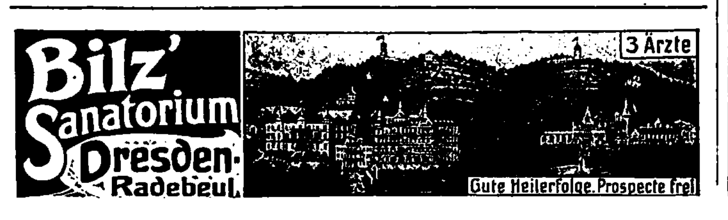
Als **Kunstbeilage** überreichen wir unseren Lesern heute ein Porträt von *Vincenzo Bellini*.

Dur und Moll

Ein Urteil über das „Rheingold“. Wie wohlberechtigt der alte Spruch „Per aspera ad astra“ ist, lehrt ein Durchblättern alter Zeitschriftenbände immer wieder von neuem. So enthält der Jahrgang 1869 eines seinerzeit sehr beliebten süddeutschen Familienblattes folgendes: „Ueber die neue Oper ‚Das Rheingold‘ des Judenfressers Richard Wagner, welche in München mit der furchtbarsten Mühe und den größten Kosten in Szene gesetzt und einstudiert worden ist und nun doch nicht aufgeführt werden soll, hört man aus ziemlich zuverlässigen Quellen folgendes: Diese Oper soll gleichsam das Vorspiel zu dem operalischen Nibelungen-Zyklus des eitlen Richard Wagner bilden. Text und Musik sind beide von ihm, aber beide erfindungsarm, zugespitzt, mit allen Sensationsmitteln von Maschinerie, Kostümen, Knalleffekten aufgestutzt, unklar, chaotisch, ohne Handlung, ohne innere Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit, ohne alle Frische. Der Text soll unerträglich langweilig und verworren und durch den Mangel aller Ensemblestücke unwirksam in musikalischer Hinsicht sein. Die Musik dagegen soll im ganzen unmelodiös, betäubend, unharmonisch und in Künsteleien ausartend, erfindungsarm und reich an Reminiszenzen aus Wagners früheren Arbeiten, dabei von einer Schwierigkeit der Exekution sein, wie sie noch gar niemals dagewesen.“ Und weiter: „Die Rich. Wagnersche Oper ‚Rheingold‘ ist so furchtbar instrumentiert, daß das Orchester nicht weniger als 119 Personen stark (worunter nur allein z e h n Harfen) bei den Proben mitwirkte. (Wenn dies e c h t e Kunst ist, dann war Mozart ein Stümper!)“ Endlich: „Die vielberufene sogenannte Oper ‚Rheingold‘ von Rich. Wagner ist nun endlich am 22. September in München zur Aufführung gekommen und hat kaum einen Achtungserfolg erzielt. Wie sehr auch die szenische Ausstattung die Beachtung des Zuhörers vom musikalischen Teile ablenkte, so ist doch so viel entschieden, daß selbst die maßvollsten und unparteiischesten Hörer, welche Herrn Wagner in keiner Weise übelwollen, die gänzliche Verfehltheit und Schwäche der musikalischen Leistung zugeben müssen.“ — Sensation, Orchester von 119 Mann, erfindungsarm, unmelodiös, Künsteleien, furchtbarste Mühe der Aufführung, Kosten (!): man setze für Wagner Richard Strauß und es stimmt aufs Wort! *-y.*









Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

A. L. Daß Manuskripte nicht immer leicht wieder zurückzubekommen sind, ist eine für den Absender zwar unangenehme Tatsache, die aber in den Verhältnissen begründet liegt. Das Angebot ist eben zu groß gegenüber der Nachfrage. 6 Wochen ist übrigens keine zu lange Zeit für die Prüfung. Haben Sie beim Verlag vorher angefragt, ob die Einsendung erwünscht ist? Es besteht keine gesetzliche Verpflichtung, für unverlangt eingehende Manuskripte Garantie zu übernehmen. Die meisten Redaktionen bemerken dies auch ausdrücklich. Warten Sie noch ein wenig und senden Sie dann einen eingeschriebenen Brief unter Beifügung des Rückportos mit dem Ersuchen, die Manuskripte zurückzuschicken. Es sei der Fall aber wieder eine Mahnung, ohne Aufforderung k e i n e Manuskripte zu versenden.

M. P. Größere Konservatorien pflegen über Stipendien und Freistellen zu verfügen. Eine Anfrage an Ort und Stelle wird Ihnen darüber nähere Auskunft geben. Dann gibt es eine ganze Reihe von Stiftungen bezw. Preisen: Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M., Meyerbeer-Stiftung, Mendelssohn-Stiftung in Berlin (Potsdamerstraße 120), Mendelssohn-Stiftung in Leipzig, Joachim-Stiftung, Liszt-Stiftung, Felix v. Rat-Stiftung in München, dann die mit dem „Allg. Deutschen Musikverein" zusammenhängende Mansourow- (Witwen- und Waisen-) und Beethoven-Stiftung, sowie die Franz Liszt-Stiftung. Stipendiat zu werden ist natürlich nicht leicht. Rockfellers, des „Riesenstifters" Adresse, ist uns — leider! — nicht bekannt. Amerikanisches Konsulat in Berlin. Was für künstlerische Qualitäten haben Sie aufzuweisen?

Form. H u g o R i e m a n n hat in seinen in M a x H e s s e s Verlag erschienenen Katechismen als 1. Teil des Katechismus der Kompositionslehre eine „Reine Formenlehre", als 2. Teil eine „Angewandte Formenlehre" geschrieben. Im übrigen verweisen wir auf die Kompositionslehren, Lobe, Jadassohn, Marx usw. Auch hat S t e p h e n K r e h l eine praktische Formenlehre in der Sammlung G ö s c h e n erscheinen lassen.

L. K. Sie wollen wissen, wie man ein Stück verlegt und dabei einen größeren Vorteil haben kann? Ja, das möchten viele andere auch wissen. Wenn es tatsächlich ein Universalmittel dafür gäbe, dann lebten die Musikalienverleger und Komponisten wie der Herrgott in Frankreich (was leider in Wirklichkeit nicht immer der Fall sein soll). Entweder Sie bieten einem Verlag ein Stück an. Bei der kolossalen Ueberproduktion ein kaum Erfolg versprechender Weg, wo Sie „unbekannt" sind; oder man gibt das Opus in Kommissionsverlag, d. h. bezahlt die Herstellungskosten oder einen Teil davon. Der Verlag hat für den Vertrieb zu sorgen. Auch bedenklich bei der Unmenge von Novitäten. Schließlich der Selbstverlag. Das Allerunsicherste. Indirekt verdient man Geld, indem man nichts verlegt. Dann behält man wenigstens, was man hat und trägt keine Unkosten. Sehr viel wäre uns geholfen, wenn nur die wirklichen hervorragenden Begabungen sich an die Oeffentlichkeit wagten. Dann bliebe ihnen wenigstens der Weg frei.

Professor N. Bis jetzt ist der Artikel noch nicht erschienen. — Was heißt in diesem Falle „leidlich" Cello spielen? 19 Jahre, ohne Vermögen? Wir würden abraten, wenn nicht außergewöhnliche Begabung vorhanden. — Nächstens das andere.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 7. Juni.)

J. F. O. Der Volkston ist gut getroffen, der Satz korrekt. „Ave Maria" leidet in der 2. Reihe unter modulatorischen Unklarheiten.

Oskar H. Eine effektreiche Stimmungsmalerei; nur die harmonische Entwicklung der 7 ersten Takte will nicht befriedigen.

O. W., Fr. Ihr munterer Chor erinnert zu sehr an Bekanntes. Machen Sie sich Mendelssohns 28 Lieder für gemischten Chor zu eigen (Ausgabe Peters No. 1771, Partitur 1 Mk.), bevor Sie sich weiteren theoretischen Studien widmen.

H. W., C-ar. Ihr volkstümliches Lied „Und als mein Schatz aufs Wandern ging", müßte sich im Satz für Männerchor vorzüglich ausnehmen. In der vorliegenden Fassung klingt es zu matt.

A. F. 319. Sie haben sich in Ihrem dilettantischen Uebereifer zu einem ganz verfehlten Experiment verleiten lassen. Der Ballade sind Sie noch nicht gewachsen.

K. N., Br. Wieder 2 ebenso interessante wie gemütstiefe Stimmungsbilder.

B. H. Ein sehr netter Chor, der Aufführung wohl wert.

W. R., Zsch. Im Ringen um Ihre persönliche Note lassen Sie sich von bekannten und unbekannten Größen noch allzu sehr ins Schlepptau nehmen. Ihre Begleitworte klingen zwar etwas selbstsicher, beweisen aber, daß Sie nicht planlos zu schaffen gewillt sind. Schon dadurch, daß Sie dem „bierigen und zigarrigen Liedertafelstil" den Krieg erklären, werden Sie des Beifalls aller wahren Kunstfreunde sicher sein. Wir empfehlen dringend vertieftes theoretisches Studium.

H. W. S. Ihre Stücke leiden unter einer verschwommenen Weitschweifigkeit. Akkordik und Stimmführung sind nicht immer korrekt. Die Orgelstücke gemahnen an den berüchtigten „Schulmeisterzwirn" vergangener Tage. An Talent fehlt es nicht.

G. i. P. „Leid" ist Ihre beste Nummer. Das Griegsche Kolorit verleugnet sich nicht in Ihren Liedern. Gehäufte harmonische Kühnheiten benachteiligen mitunter die Wirkung. Wer sich in einen förmlichen Klangnebel einspinnt, kann kein sicheres Ohr mehr für die wahren Schönheiten einer poesievollen Lyrik haben.

L. M., M.-B. Wer gab Ihnen denn den unglückseligen Rat, Ihre Lieder drucken zu lassen? Einen Fortschritt glaubt man unter den Manuskripten zu bemerken. Ihr Kunstempfinden muß noch wesentlich verfeinert und vertieft, Ihr theoretisches Wissen bereichert werden, wenn Ihr Talent etwas hervorbringen soll, das formell mackellos ist und wirklichen Kunstwert besitzt.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SKIZZE

für den Pedalflügel.

Für Klavier bearbeitet.

Robert Schumann, Op. 58, No. 4.




ten.
sf
p
𝆮. halb
TRIO.
mf espressivo
Fine.
Pedal mit jedem Takt.
dolce
1.
2.
più f
mf
D. C. sino alla Fine.

Wir Drei.

Gedicht von Theodor Bakody.

Otto Nicolai.



Blüm - chens Kelche hin und her. Ein Schmet - terling!

dolce

cresc. und das ist er! *p poco rall.* und das ist

cresc. *f* *p* *dim.* *poco rall.*

er! Und

a tempo *p* *tr* *f*

Adagio.

ü-ber bei - de, lieblich, traut, neigt ei-ne Trauer-wei-de sich, und

p *p*

ü-ber bei - de, lieblich. traut, neigt ei - ne Trau - er-wei - de sich, und das bin ich!

p *sf* *p* *pp*

XXXI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

SKIZZE

für den Pedalflügel.

Für Klavier bearbeitet.

Robert Schumann, Op. 58, No. 4.





ten.
sf
p
Ped. halb
TRIO.
mf espressivo
p
Fine.
Pedal mit jedem Takt.
dolce
1.
2.
più f
mf
D. C. sino alla Fine.

Wir Drei.

Gedicht von Theodor Bakody.

Otto Nicolai.





Blüm - chens Kelche hin und her. Ein Schmet - terling!

dolce

cresc. und das ist er! p poco rall. und das ist

cresc. f p dim. poco rall.

er! Und

a tempo p tr f Ped.

Adagio.

über bei - de, lieblich, traut, neigt ei - ne Trauer - wei - de sich, und

p p

über bei - de, lieblich. traut, neigt ei - ne Trau - er - wei - de sich, und das bin ich!

p p sf p pp

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1910 Heft 19

Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Inhalt:

Johann Stamitzs Melodik.

Von Prof. Dr. HUGO RIEMANN (Leipzig).

Es ist vielleicht nicht nur von musikgeschichtlichem, sondern auch von kompositionstechnischem Interesse, einmal die Frage aufzuwerfen, worin eigentlich der ganz eigenartige Zauber, die packende, faszinierende Wirkung der Melodieerfindung bei Johann Stamitz beruht, der nicht nur vor 150 Jahren die Welt bezwang, sondern auch heute noch Wirkungen hervorbringt, welche zu den besten zählen, deren die Musik fähig ist. Angesichts der recht erheblichen Zahl von Werken, welche der mit vierzig Jahren gestorbene Mannheimer Meister uns hinterlassen hat, ist freilich eine engumgrenzte Themastellung erforderlich, wenn man über allgemeine Schlagworte hinauskommen will, mit denen doch schließlich niemandem ernstlich gedient ist. Gibt es doch immer noch selbst im engeren Kreise der historisch besser beschlagenen Musiker genug Leute, die trotz, wenn nicht gar wegen der bereits ganz stattlichen Zahl durch Neudruck der Gegenwart näher gebrachten Werke von Stamitz diesen Zauber an sich selbst noch nicht hinlänglich deutlich verspürt haben, um die Kluft zu empfinden, welche Johann Stamitz von seinen Nachahmern und auch von berühmten Zeitgenossen trennt.

Der nächste Weg für eine solche Beschränkung des Themas ist durch die Tatsache vorgezeichnet, daß von allen Werken Stamitzs *die als op. 1 gedruckten sechs Orchester-Trios* ganz bestimmt zu ihrer Zeit die allerstärkste Wirkung hervorgebracht haben und in der gesamten europäischen Musikwelt gekannt und nachgeahmt worden sind. Ob dieses op. 1 wirklich Stamitz' erste Publikation gewesen ist, läßt sich leider nicht mit Bestimmtheit feststellen; die Wahrscheinlichkeit ist aber eine sehr große, schon darum, weil ganz offenbar die Beschränkung auf nur drei ausgearbeitete Parte, welche in der ganzen Zeit von etwa 1615—1750 eine enorm reiche Literatur zeigt (die der sogenannten Triosonaten), nach 1750 allmählich zugunsten einer reicheren Disposition über die Mittel des sich schnell entwickelnden Orchesters aufgegeben wird. Stamitz selbst verfügt in den höhere Opuszahlen tragenden Werken gewöhnlich über das die Bratsche selbständig führende Streichorchester und noch weiter über zwei oft bemerkenswert selbständig geführte Oboen und zwei Hörner. Symphonien für ein solches und sogar über ein noch reicheres Orchester kommen freilich auch schon wesentlich früher vor; aber die ausdrückliche Bezeichnung auf dem Titel, daß diese Trios entweder nur a tre (2 Violinen, Violoncello und akkompagnierendes Klavier), oder aber „avec toutes (!) l'orchestre" gespielt werden können, die ähnlich auch bei anderen Autoren derselben Zeit sich findet (Gossec op. 9, Cannabich op. 3, Valentin Röser op. 1, Karl Stamitz op. 4 (Orchester-Quartette), stellt dieselben doch ausdrücklich ostentativ in die Symphonieliteratur ein und macht damit augenfällig, daß sie einen Ausgangspunkt für zwei in der Folge geschiedene Literaturgebiete bilden, die eigentliche Symphonie einerseits und die im engeren Sinne so genannte Kammermusik anderseits.

Daß der enorme Erfolg dieses Opus Anlaß gab, noch vier weitere Orchestertrios von Johann Stamitz, die zwischen Symphonien stärkerer Besetzung verstreut erschienen waren, zu einem „2e extrait" zusammenzustellen, kann zwar den Gedanken nahelegen, daß diese vier Trios und damit auch die mit ihnen zusammen gedruckten Symphonien vielleicht vor jenem op. 1 im Druck erschienen sind, und ein solcher Gedanke wird scheinbar durch die Tatsache gestützt, daß diese vier Trios zweiter Lese nicht ganz, wenigstens nicht alle, auf der Höhe der Trios op. 1 stehen. Es sprechen aber ganz andere Gründe, nämlich interne, ästhetische, stilistische dafür, daß wirklich Stamitz mit diesen sechs Trios op. 1 als der große Neuerer auf den Plan gesprungen ist, und daß der phänomenale Erfolg seines Auftauchens gerade auf diesem op. 1 beruht, welches keinesfalls wie die „vier Trios" ein „extrait" gewesen ist (dafür liegt auch nicht der geringste Anhaltspunkt vor). Eine sorgfältige Durchmusterung aller seiner erhaltenen anderen Werke erweist schlagend, daß dieselben an allen Ecken und Enden den Autor der sechs Trios op. 1 erkennen lassen, der zwar daneben manche neue Saite anschlägt und mit der Bewältigung eines schwerfälligen Orchesterapparates ringt, aber kaum in einem seiner späteren Werke dieselbe unverwüstliche Jugendfrische, dieselbe exzessiv ausgeprägte Eigenart aufweist wie in diesem darum doch wohl mit Recht als op. 1 zählenden Erstlingswerke. Ein überhaupt nicht gedrucktes, nur handschriftlich in der Dresdener Kgl. Bibliothek erhaltenes Trio läßt zwar ebenfalls ganz bestimmt denselben Autor erkennen, trägt aber noch deutliche Spuren der Unselbständigkeit und gehört wahrscheinlich jüngeren Jahren vor der Erreichung der Künstlerreife an. Diese Bemerkungen sollen motivieren, warum eine Studie über Stamitzs Melodik sich auf eine Betrachtung der sechs Trios op. 1 beschränken darf. Eine weitere Einschränkung des Themas, nämlich die auf die langsamen Sätze der sechs Trios op. 1, ist dagegen eine willkürliche und bedeutet sogar einen Verzicht auf den Nachweis von Eigentümlichkeiten des Stamitzschen Genies, welche vielleicht die an den langsamen Sätzen zu erweisenden in Schatten

stellen. Es steht ja aber nichts im Wege, diese bei anderer Gelegenheit zur Sprache zu bringen. Hier soll nun einmal, und zwar mehr aus kompositionstechnischen als aus historischen Gründen, versucht werden, festzustellen, inwiefern Stamitzs Melodik in den langsamen Sätzen der sechs Trios op. 1 neue Wege geht, vorbildlich für die Folgezeit wird und das in einer Weise, welche die Nachfolge keineswegs leicht machte.

Das Thema ist sehr schwer zu behandeln und ich bitte von vornherein um Nachsicht, wenn mir die Lösung der Aufgabe nicht vollständig gelingt. Die Gründe werden bald genug erkennbar werden; der wichtigste derselben ist, daß eben Stamitz, der jugendliche Neuerer, kein Schablonenmensch ist, daß seine Phantasie überreich ist und immer wieder neue Herausdrängungen aus dem gewohnten Geleise bringt.

Von den sechs langsamen Sätzen des Werkes stehen nur die beiden mit *Larghetto* bezeichneten des 3. und 6. Trios einander im Charakter besonders nahe; obgleich der erstere in f moll $^6/_8$ und der letztere in e moll $^2/_4$ steht, so berühren doch beide gleich zu Anfang verwandte Saiten und die Gleichheit der Tempobezeichnung leuchtet daher sofort ein.



Und doch — welche Fülle von Unterschieden im Detail zwischen beiden! Wieviel satter sind die Farben des f moll-Larghetto, aus denen ein warm pulsierendes bald leidenschaftlich zuckendes, bald in süßem Schauer erbebendes Menschenherz spricht, gegenüber dem herbstlich blassen e moll-Stück, das mehr nur der Reflex einer Landschaft — welke Blüten und fahle Blätter — scheint. Auch die langsamen Sätze des 1. und 4. Trios haben gleiche Tempobezeichnung, nämlich *Andante ma non adagio*, die ebenfalls mit außerordentlichem Feingefühl für beide zutreffend gewählt ist, obgleich beide tief innerlich grundverschieden sind. Man braucht nur das *Andante poco adagio* des 2. Trios daneben zu halten, um sofort zu begreifen, wie gar sehr ernst es Stamitz mit dieser feinen Differenzierung der Tempovorschriften ist. Auch hier ist wieder das eine der beiden gleich bezeichneten Stücke voll leidenschaftlichen Ausdrucks und starken Empfindens (in No. 4), das andere dagegen mehr ein entzückendes Phantasiebild (das des 1. Trios), was nicht ausschließt, daß das warmblütige A dur-Andante wiederholt im leisen smorzando ausklingt, wie anderseits das nur leise hingehauchte C dur-Andante sich zum tosenden fortissimo verdichtet. Das ist ja bei allen Stamitzschen Sätzen, wenigstens gerade in den sechs Trios op. 1, das gemeinsame, sofort auffallende Neue, daß mit souveräner Herrschaft und logischer Notwendigkeit über eine Skala dynamischer Nüancen verfügt wird, von welchen die Literatur vor Stamitz nichts weiß, nicht nur nicht in der Form der Aufzeichnung, sondern erst recht nicht in der Erfindung. Wieviel einige italienische Violinvortragskünstler allenfalls hier Stamitz bestimmte Anregungen gegeben und seine Phantasie in neue Wege gewiesen haben, sei dahingestellt; nicht unwahrscheinlich ist, daß speziell Geminiani, der mit seinen Violinschulwerken einen wichtigen Schritt vorwärts zur Aufdeckung der Wunderwirkungen der Dynamik im Kleinen tut, stark auf Stamitz gewirkt hat. Da aber das, was Geminiani der Welt aus seinem Seelenleben mitzuteilen hatte, keinen Vergleich aushält mit dem überreichen Empfinden Johann Stamitzs, so ist Geminiani doch auch nur als Förderer der *Technik der Notierung* musikalischer Ideen d. h. als Vorbereiter eines *Mittels* zu charakterisieren, das erst im Dienste eines stärkeren Genies voll zur Geltung kommen konnte. Die letzten Vorgänger Stamitzs — ich will nur Locatelli und Tartini nennen als solche, welche nicht mehr ganz auf dem Boden der herben großzügigen Erfindung der Corelli-Epoche stehen, sondern beeinflußt durch die Melodik der neapolitanischen Oper freiere Bildungen erstreben — verfallen nur allzugern ins virtuos Floskelhafte, wo sie aus dem alten Stile „d'une teneur" herausstreben; es ist eine der allerauffälligsten Eigenschaften der sechs Trios op. 1 von Stamitz, daß in ihnen sich auch nicht ein einziger Satz findet, der an die Allüren des Violinkonzerts gemahnt, während z. B. bei den Triosonaten von J. G. Graun, Porpora, auch Friedemann Bach, und selbst bei Fasch (doch nur vereinzelt) dergleichen vorkommt (auch bei Stamitzs Schüler Filtz). Gerade damit hat aber Stamitz Vorbilder von Stilreinheit in einem an sich neuen Stile hingestellt, denen nachzueifern für die Zeitgenossen eine sehr schwere Aufgabe war. Die volle Nutzbarmachung der neuen Schätze für die Produktion der Folgezeit hat daher geraume Zeit erfordert und man darf getrost sagen, Stamitz ganz zu kopieren, ist überhaupt niemandem gelungen. Am allernächsten steht dem fein differenzierten thematischen Gestalten Stamitzs zweifellos Gluck, von dem nicht bestimmt festzustellen ist, ob er als Vorgänger oder als Nachfolger Stamitzs angesehen werden muß. Seine 1746 von Walsh in London gedruckten sechs Trios heben sich in ganz ähnlicher Weise gegenüber allen zeitgenössischen Kammermusikwerken ab wie diejenigen von Stamitz, sind ebenso frei von allem virtuosenhaften Wesen, ebenso feingliedrig und überreich an frappantem Detail, unterscheiden sich aber von Stamitz' op. 1 durch das gänzliche Fehlen elementar leidenschaftlicher Ausbrüche, schroffer dynamischen Kontraste usw., sind auch nur dreisätzig und im ganzen kleiner, bescheidener angelegt, so daß doch wohl ausgeschlossen scheint, daß sie unter dem Einflusse von Stamitz geschrieben wären. Ich neige sogar zu der Ansicht, daß Stamitz die Gluckschen Trios gekannt hat, ehe er sein op. 1 herausgab, da sich eine direkte Verwandtschaft einzelner Stellen nachweisen läßt. Wenn man bedenkt, in wie reichem Maße auch noch nach 1750 in Deutschland Werke handschriftlich verbreitet wurden trotz der fieberhaften Tätigkeit der Pariser, Londoner und Amsterdamer Notenpressen, so beweist das Erscheinungsjahr 1746 der Gluckschen Trios durchaus nicht, daß dieselben nicht schon früher zirkuliert hätten, und selbst wenn sich herausstellen sollte, daß Stamitzs Trios älter als 1746 sind, so wäre doch nicht ausgeschlossen, daß die Glucks ihnen vorangegangen wären. Zu solcher Annahme drängt durchaus der Umstand, daß bei Gluck noch die detailliertere dynamische Bezeichnung fehlt, die bei Stamitz so auffällig ist. Hält man beide Triowerke gegeneinander, so ist evident, daß Stamitz neue Elemente hinzugebracht hat, einen Fortschritt über Gluck hinaus bedeutet. Merkwürdig ist auch, daß der Dramatiker Gluck als Triokomponist gegenüber Stamitz ganz entschieden als weicher Lyriker absticht!

Schon verschiedentlich habe ich darauf aufmerksam gemacht, daß speziell charakteristisch für Stamitz das Ineinandergreifen der drei am Satze beteiligten Instrumente ist, daß bei ihm die wesentliche Beteiligung mehrerer Stimmen am Zustandekommen der Themen auffällig bemerkbar wird und daß er gerade darin als vorbildlich für die schönsten Leistungen der Wiener Klassiker und ihrer Nachfolger (Brahms) zu gelten hat. Die „durchbrochene" Arbeit mit Durchsetzung der einzelnen Stimmen durch Pausen, während die anderen Stimmen den thematischen Faden fortspinnen, ist in gewissem Sinne seine Schöpfung. Ganz freilich nicht. Mindestens tritt bereits bei Corelli die Tendenz hervor, durch motivische Kleinarbeit mehrerer Stimmen, die zuletzt auf den Fugenstil, ja sogar auf die Hoketspielereien des ausgehenden Mittelalters zurückverweist, ein künstliches thematisches Gewebe zustande zu bringen. Anfänge wie der des Andante der zweiten Triosonate



(auch der des Adagio des E dur-Trio) stehen durchaus auf dem Boden der Kunst der Corelli-Epoche (vergl. besonders das Largo der e moll-Triosonate von Abaco). Aber schon die Art, wie Stamitz dieses Ansammeln der Stimmen zur Ausspannung eines gewaltigen Bogens in der doch die Führung behaltenden Oberstimme ausnutzt mit Steigerung vom *p* bis zum vollen *ff* und Zurücksinken ins *p* im ersten Takt, ist durchaus neu:



(Eine ähnliche große Linie, doch nicht so fest geschlossen, zeigt Beethovens berühmtes d moll-Largo der Sonate op. 10 III.) Aber wenn schon dieses gewaltige Ausholen, dieses Zusammenfassen einer ganzen achttaktigen Periode langsamen Tempos zur Bedeutung einer einzigen Melodiephrase, einer einzigen Ausdrucksgebärde (mit dem nicht mißzuverstehenden dynamischen Verlauf < >) etwas Unerhörtes war, so waren vollends etwas ganz Neues die direkt an dieselbe anschließenden schluchzenden kurzen Motive, welche sozusagen denselben Prozeß in den Rahmen je eines Taktes zusammengedrängt wiederholen:



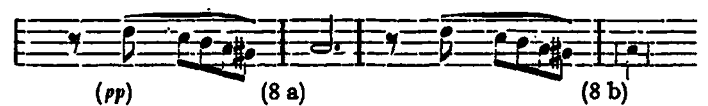
so daß sie zunächst als Anhänge an die vorausgegangene Riesenphrase erscheinen, in der weiteren Fortsetzung sich aber als erste Takte eines zweiten achttaktigen Satzes herausstellen, der ebenfalls wieder von *p* aus das *ff* erreicht, aber nicht in einem solchen kompakten Zuge wie der erste, sondern mit mehrmaligem Ansetzen, zunächst über die beiden schluchzenden Motive hinaufgreifend und weich schmeichelnd herabführend:



aber statt des den Vordersatz abschließenden a^1 abermals a^2 ergreifend, dasselbe anschwellend (cres. f) und mit Zurückkommen auf das Kopfmotiv des Satzes das Fortissimo gewinnend, das jäh auf der ersten Note des Schlußmotivs abbricht, worauf der Abschluß ins pianissimo fällt:



Daß diese raffinierte Bezeichnung der Dynamik (streng nach dem Original) etwas Unerhörtes war, steht aktenmäßig fest. Der Rest des ersten Teiles sind Schlußbetätigungen, zunächst zwei ganz schlichte, tröstende, von bestrickendem Wohllaut:



aber noch zweimal zuckt es leidenschaftlich empor, um weich hinschmelzend zurückzusinken:



Daß diese Schlußphrase noch buchstäblich in Beethovens op. 131 wiederkehrt (1825!),

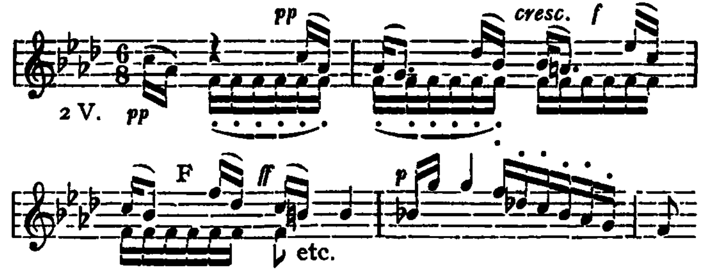


mag beweisen, wie stark die Wirkungen gewesen sind, welche Stamitz mit seinem op. 1 hervorbrachte.

Ich will meine Darstellung auf die Analyse der *ersten Teile* der sechs langsamen Sätze einschränken, mache aber wenigstens allgemein darauf aufmerksam, daß die zweiten Teile in ihrer ersten Hälfte (bis zur Wiedergewinnung der Haupttonart) regelmäßig Ueberraschungen exquisitester Natur bringen: Steigerung der Wirkungen des ersten Teiles, z. B. hier der schluchzenden Motive zu Anfang der zweiten Periode:



(das zweitemal statt des *ff* ins *pp* fallend), aber auch ganz neue Motive, Episoden bringen, so besonders das f moll-Larghetto des 3. Trio das wunderbar ergreifende:

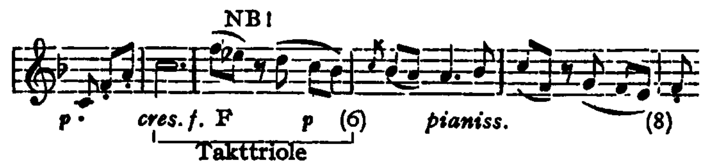


mit seinen wie im süßen Schauer erbebenden Tonrepetitionen der zweiten Violine! (vergl. im 1. Trio die Wirkung der einfachen Sequenz Takt 10—15 des zweiten Teils, in dem E dur-Trio [nicht in op. 1] das Verschwinden des charakteristischen übermäßigen Sekundschritts aus dem Kopfmotiv etc.).

Aehnlich weit ausholend mit vollsaftiger ausdrucksstarker Melodik setzt das Lento des B dur-Trio an, das ja durch die Münchner Vereinigung für alte Kammermusik und auch durch Wolfrum weiteren Kreisen bekannt geworden ist. Freilich umspannt der erste Bogen nicht acht, sondern nur vier Takte und ringt sich auch nicht mit verhaltenem Drange erst allmählich zur leidenschaftlichen Aussprache des Empfindens durch, sondern „schmachtet" gleich im ersten Takte in einer gar modern anmutenden Weise (wobei wohl zu beachten ist, daß die langen ♩. nicht Endnoten, sondern weiterführende sind):



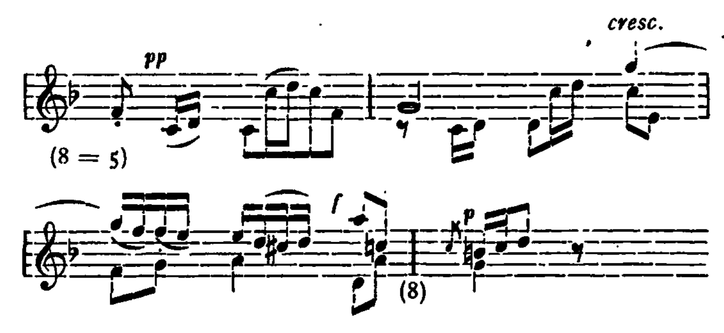
Soweit ist keinerlei dynamische Nüance vorgeschrieben; es wird daher zu warnen sein, daß die durch die Harmoniebewegung und die Gipfelung in dem hohen b nahegelegte Schwellung bis zur Mitte des dritten Taktes nicht zu ausgiebig gemacht wird. Augenscheinlich will Stamitz diesen Halbsatz im ganzen zart gehalten haben, mehr nur als traumhaftes Sehnen und nicht als heißes Verlangen verstanden wissen; erst der um einen Takt erweiterte Nachsatz bringt detailliertere Vortragsbezeichnungen, aber auch gleich die uns bereits aus dem 2. Trio bekannte Durchbrechung durch Pausen sowie das Abbrechen des Forte mit der ersten Note eines neuen Motivs:



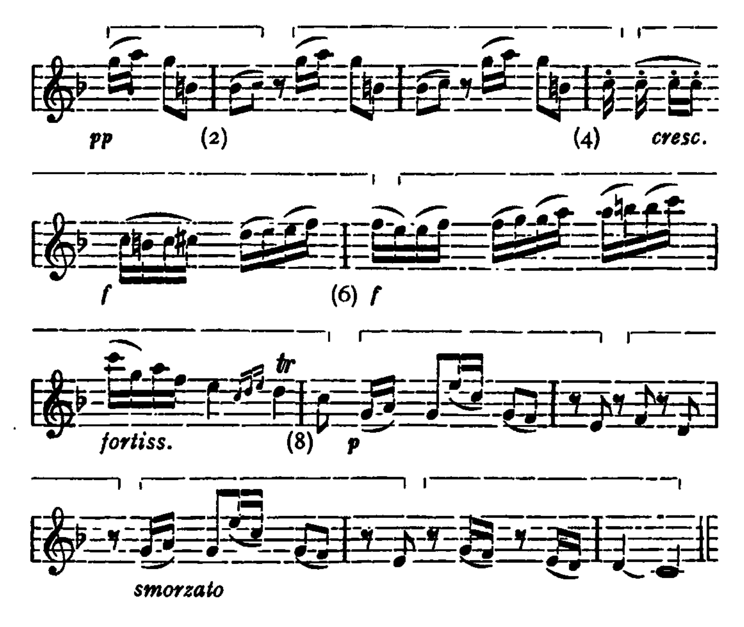
Zu diesem Abbrechen mit der neuen Anfangsnote sei wieder auf den letzten Beethoven verwiesen, besonders die berühmte Doppeltaktpause im Scherzo von op. 110:



Die obige erste Periode erhält zunächst einen Anhang (mit Umdeutung des 8. Taktes zum 5.), der den Ganzschluß in der Haupttonart in einen Halbschluß in der Dominanttonart verwandelt:

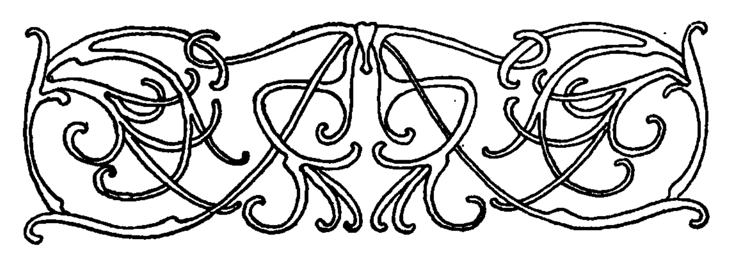


Ein zweiter nach der Ordnung Schwer — Leicht — Schwer (2., 3—4, 6., 7—8) aufgebauter Satz führt zunächst das wie spielend kosende *pp*-Motiv weiter, nimmt aber im Nachsatz einen leidenschaftlichen Charakter an, steigert die Melodie zum *ff* auf c^3 und sinkt dann resigniert zurück, worauf noch zwei zweitaktige Schlußbestätigungen *p* mit Pausen durchsetzt weich in der Tiefe abschließen:



Ueber die starken Ausdruckswirkungen der Innenpausen habe ich bereits 1884 ausführlich in meiner „Dynamik und Agogik" geschrieben, lange bevor ich von Stamitz eine Note kannte. Erfunden hat dieselben Stamitz nicht (schon Heinrich Isaak hat sie); aber ihre stärkere Ausbeutung datiert sicher seit Stamitz, von ihm ist dieselbe vor allem auf Beethoven übergegangen, in dessen Stil sie eine große Rolle spielt, und zwar keineswegs erst in den letzten Werken.

(Schluß folgt.)



Lichtblicke in die Mysterien der Harmonie.[1]

Von MATTHÄUS KOCH (Stuttgart).

II.

Das Geheimnis der Tonerzeugung.

Die Harmonie durchdringt als eine verbindende und gestaltende Macht alles materielle und immaterielle Sein. In dieser doppelten Eigenschaft äußert sie sich auch in der Tonwelt. Hier gerade lüften sich dem forschenden Blick die Schleier ihres geheimnisvollen Wesens; denn was wir hier atmen und erleben, das ist sie, die Harmonie, selber. Hier erkennen wir in kristallener Klarheit die Gesetzmäßigkeit ihres Wesens und die Absichten ihres Willens. Wenden wir uns darum an den Ton und lassen wir uns durch das Mysterium seines Werdens Aufschluß über die im unmittelbaren Dienst der Harmonie wirkenden Urelemente und Urkräfte geben.

Der Ton ist das Erzeugnis zweier mit den Begriffen Zeit und Raum verknüpfter Energien.

Was ist Zeit? Nichts weniger als nur der Begriff einer inhaltsleeren Form. Die Zeit ist ein geistiges, der Verbindungs- und Gestaltungsmacht der Harmonie unterworfenes Kraftelement. Darum vermag rhythmisch bewegte Zeit seelische Zustände zu alterieren. Wir stehen aber nichtsdestoweniger ununterbrochen unter dem Einfluß der Zeit, denn so wenig wie irgend ein anderes Kraftelement verharrt auch sie jemals im Zustand der Ruhe. In jedem Kraftozean herrscht stets ein von der Tiefe bis zur Oberfläche ausgleichendes Fließen, das das Sein der Lebewesen, die er beherbergt, bedingt. Das trifft, wie beim Wasser und der Luft, so auch bei der die ganze Endlichkeit durchdringenden Zeit, dem Element der Elemente, zu. Im Rhythmus achten wir eigentlich nur des gleichmäßigen Wellenschlags an der Oberfläche der Zeit. In den metrisch-rhythmischen Gebilden sinngemäßer Tonideen erscheint uns die Zeit gleichsam kristallisiert. Zeitliche Kristallismen primitivster Form werden auch durch die Schläge des Herzens erzeugt, nur daß hier der kosmische Harmoniewille unmittelbar, dort mittelbar durch den menschlichen Willen die rhythmische Gliederung bewirkt.

Der Raum ist ebensowenig wie die Zeit ein leerer Formbegriff, sondern stellt die Fülle aller sichtbaren und unsichtbaren materiellen Wesenheiten dar, unter welchen sich die Harmonie ebenfalls als die allbeherrschende Verbindungs- und Gestaltungsmacht erweist. Jedes Ding der realen Welt ist eine durch den Rhythmus formierte Raumgröße. (Wir verstehen hier unter Rhythmus nicht nur gleichförmige Bewegung oder gegliederte zeitliche und räumliche Formationen, sondern zugleich auch die die gesetzmäßigen Bewegungen und Formationen verursachende harmonische Energie, stellen also Ursache und Wirkung in diesem Fall unter eine Bezeichnung.) Wir haben uns den Raum samt seinem Inhalt als ein Ovarium vorzustellen, mit dem geistig flüssigen Element der Zeit als dem alles Leben bewirkenden Kraftstrom darin.

Indem der Rhythmus den Dingen Form und Gestalt verleiht, wirkt er begrenzend. Ohne Rhythmus müßte sich die Außenwelt wie eine dimensions- und formlose Nebelmasse ausnehmen, wäre die geistig-seelische Innenwelt ein der Außenwelt entsprechendes verworrenes, undefinierbares Sein. Wo wir uns auch hinwenden: allüberall in Zeit und Raum, in allen äußeren und inneren Lebens- und Entwicklungsprozessen, äußert sich durch den Rhythmus der allmächtige harmonische Weltwille.

Alle Künste sind der ewige Versuch, neben den sinnfälligen Schönheiten, die

[1] **Wir bringen diese Auszüge aus einem der Vollendung nahen größeren Werke unseres geschätzten Mitarbeiters zur Kenntnis, wenn wir ihm auch noch nicht überall zu folgen vermögen. Red.**

der kosmische Harmoniewille im Reich der Natur erzeugt, die vom Rhythmus in gleicher Weise bedingten metaphysischen Schönheiten einer von geistigen Lebensstoffen nicht minder reich ausgestatteten Innenwelt mit Hilfe der Uebersetzungsmedien Laut, Ton, Farbe, Linie zur sinnfälligen Darstellung zu bringen.

Inwiefern sind nun Zeit und Raum an der Entstehung des Tons beteiligt?

Wir erkannten in der Zeit eine Wesenheit geistiger, im Raum eine Wesenheit materieller Natur, beide durchdrungen vom Rhythmus der verbindenden und gestaltenden Harmonie. Wir wollen nun den in der und durch die Zeit wirkenden Rhythmus als die zeitlich-harmonische Energie, den in dem und durch den Raum wirkenden Rhythmus als die räumlich-harmonische Energie bezeichnen. Tritt bei gewissen Voraussetzungen die zeitlich-harmonische Energie mit der räumlich-harmonischen Energie in Verbindung, fließen beide zusammen, so tritt als ein Produkt dieser Verschmelzung der Ton in die Erscheinung.

Eine wichtige Erkenntnis liegt für uns darin, daß alles harmonische Verbinden zum Zweck harmonisch-rhythmischen Gestaltens geschieht. Dies trifft in evidenter Weise beim Ton zu, der als ein wohlgestaltetes Wesen aus einer Art von geschlechtlicher Verbindung hervorgeht, dazu bestimmt, mit seinesgleichen eine Welt zu entfalten, in der die Polarität zeugungsmächtiger, von einem ewigen Verbindungs- und Gestaltungsdrang beseelter Kräfte eine ähnliche Rolle spielt, wie unter den der Urharmonie nächststehenden Urmedien.

Indem sich also zwei, einer und derselben Quelle entstammende harmonische Energien, die ihren Weg durch die zwei Medien Zeit und Raum nehmen, wie positive und negative Elektrizität zusammenfinden, entsteht der Ton. Manche Töne, wie z. B. hohe Klaviertöne, erinnern unwillkürlich an das Aufblitzen elektrischer Funken, wieder andere, wie z. B. Orgeltöne, an ein gleichmäßig leuchtendes elektrisches Licht, was gewiß nicht der Fall wäre, wenn sich nicht bei der Entstehung akustischer wie optischer Phänomene verwandte Vorgänge abspielten.

Als ein ausschließliches Spezialobjekt des Ohrs hat der Ton in der ganzen Welt der natürlichen Erscheinungen kein Analogon, das die Eigentümlichkeiten seines sinnfälligen Wesens mit ihm teilte. Er ist unkörperlich, und dennoch vermögen wir körperliche Eigenschaften an ihm zu unterscheiden, wie: hoch, tief, lang, kurz, spitz, hart, weich, hell, dunkel. Er beansprucht darum das Interesse eines an der Schwelle zwischen sinnlichem und übersinnlichem Sein stehenden Phänomens.

Die Eigentümlichkeit, als unkörperliches Wesen dennoch körperliche Eigenschaften zu besitzen, verdankt der Ton dem schon erwähnten Umstand, daß von den zwei Medien der harmonischen Energie die Zeit geistiger und der Raum materieller Natur ist; denn einer überall im Zeugungsleben der Natur zu beobachtenden „Gepflogenheit" zufolge, geht von jedem Medium auf das Gezeugte eine Art Mitgift über.

Je nach der stofflichen Beschaffenheit des bei der Tonerzeugung mitbeteiligten räumlichen Objekts ist der Klang als die sinnfällige Hülle des Tons entweder hell oder dunkel. Metalltöne klingen anders als Lufttöne. Seine Farbe erhält der Ton sonach vom Raum. Von dem Volumen des Klangkörpers hängt hauptsächlich die Schnelligkeit und die Zahl der Schwingungen ab. Wie bei der Farbe das ausschlaggebende Moment in der Qualität liegt, so liegt es bei Höhe und Tiefe in der Quantität des Klangkörpers. Die sein sinnfälliges äußeres Wesen ausmachenden Farben- und Höhenverhältnisse dokumentieren sich mithin als ein Erbe, das der Ton vom Raum empfängt. Der Raum ist die Mutter, von der das werdende Kind die zur Bildung seiner Leiblichkeit nötigen Stoffe bezieht.

Wie das unser Sinnesvermögen wohl affizierende, an sich aber leblose Rot einer gemalten Rose sich von dem Leben atmenden Rot der wirklichen Rose im Garten unterscheidet, so unterschiede sich etwa ein Ton, in welchem nicht jede Einzelschwingung von dem Lebenselement der Zeit durchtränkt wäre, von den klangschönen Vollgebilden der Tonkunst. Unter die durch die Polarität der zeugenden Mächte verursachten Unterströmungen, die dem Ton die innere Physiognomie geben, läßt die Zeit in ihrer männlichen Herrschernatur ein entsprechendes allbezwingendes, oft mitreißendes und erschütterndes geistiges Agens, als ihr besonderes Vermächtnis an den Ton, einfließen. Erfahrungsgemäß wirkt jede Art von Musik um so packender und eindringlicher, je klarer und bestimmter die rhythmischen Wogen sind, auf denen die Klänge dahinziehen. Und was hier die Zeit im Großen bedeutet, das bedeutet sie unter den Atomen, d. h. unter den Schwingungen des Tons, auch im Kleinen. Nicht die Gliederung eines Zeitlaufs (Zeit in dem alltäglichen Sinn eines inhaltsleeren Formbegriffs), sondern ein wirkliches, mit den Grundzügen der männlichen Psyche ausgestattetes Kraftwesen ist es, was uns speziell in der Musik mit Allgewalt ergreift.

Wollen wir uns noch wundern darüber, wenn jedes tonliche Einzelwesen, das, wie die vorigen Darlegungen zeigten, mit den männlichen und weiblichen Wesenseigentümlichkeiten des urältesten Elternpaares ausgerüstet ist, diese Eigentümlichkeiten zur weiteren Entfaltung bringen und dadurch dem Menschengeist einen Einblick in die Verfassung eines ewigen Reichs zeugungs- und entfaltungsmächtigen Lebens gewähren lassen will, eines Reichs, dessen Tore zu erschließen das heiße Bemühen alles philosophischen Denkens und Forschens von jeher noch gewesen ist? Denn die auf den Ton übergegangenen Wesenseigentümlichkeiten sind nicht als ein ausschließliches Originalgut von Zeit und Raum zu betrachten, sondern hängen, da die letzteren selbst wieder Wirkungen einer höheren Ursache sind, eben mit dieser als dem gemeinsamen Mittelpunkt aller Schöpfungskreise zusammen. Der als das relativ vollkommenste Geschöpf einen Höhepunkt der Gesamtentwicklung darstellende Mensch vernimmt in den sinnfälligen Offenbarungen des Tons Wahrheiten, die sowohl das Grundwesen aller Dinge, wie auch deren Ausgang, nämlich das Urwesen, das sich in der und durch die Harmonie manifestiert, betreffen. Darum die Sympathie zwischen Ton und Seele, zwischen dem reinen Produkt der durch die Urmedien Zeit und Raum wirkenden harmonisch-rhythmischen Energie und dem innersten Kern unseres Wesens, der nur ein von der Urseele direkt Gegebenes sein kann.

Seelische Wesensgründe sind das alle Entwicklungskreise physischen Seins durchziehende, einem gemeinsamen Zentralwesen direkt entstammende Urlicht. Auch in die Materie der entferntesten Entwicklungskreise dringen noch Strahlen von diesem Urlicht, dessen harmonisch gestaltende Lebensenergie in sinnfälliger Weise sich im äußeren Rhythmus der Dinge, einschließlich der Zeit, wie dargelegt wurde, kundgibt. Und wo wir in der organischen und anorganischen Welt den Wundern eines harmonischen Waltens begegnen, fühlen wir die Macht des Unmittelbaren, erwacht in uns der künstlerische Gestaltungsdrang, der nachschaffend unser bewußtes Sein möglichst nah in das Licht alles Lichtes zu rücken befiehlt. Daraus erklärt sich alle Kunstbetätigung als die natürliche Folge einer bestehenden Wesensgemeinschaft zwischen Geschöpf und Schöpfer, zwischen Seele und Urseele. In dieser tieferen Erkenntnis lernen wir glauben an die hohe Mission der Kunst, sehen wir in ihr das „zeugende Wort", das uns die Herrlichkeit eines mehr nur geahnten und gefühlten als begriffenen ewigen Urwesens sehen läßt, und raffen wir uns auf zur Abwehr gegen alle Faktoren, die eine der edelsten Perlen dieses Lebens im bewußten oder unbewußten Verkennen ihres Wertes unterschätzen oder gar mißbrauchen.

Beethovens „Egmont"-Musik.

Von Dr. EGON v. KOMORZYNSKI (Wien).

UNTER den vielen Werken Beethovens, deren hundertjähriges Jubiläum der Freund der Tonkunst in diesen Jahren in stiller Weihe feiernd begeht, befindet sich auch die Musik zu Goethes Trauerspiel „Egmont", die der Meister von 1809 auf 1810 komponiert hat und mit der das Drama am 24. Mai 1810 im „Theater an der Wien" aufgeführt wurde. Ein Auftrag der Theaterdirektion, die wohl erkannte, daß das Stück einer speziell dafür geschaffenen Musik als unentbehrlicher Ergänzung bedürfe, war die Veranlassung zur Entstehung dieses Werkes, das wie wahrlich nicht leicht ein zweites uns beweisen kann, daß es für die Poesie und die Musik, die beiden stets nach inniger Vereinigung sich sehnenden holden Schwestern, eine Möglichkeit gibt, ganz ineinander aufzugehen und zu einer untrennbaren Einheit zu verschmelzen.

Beethoven stand damals, als er die „Egmont"-Musik schuf, auf der Höhe seiner Meisterschaft. Eine unendliche Fülle gewaltiger Werke hatte sein Genius in den vorangegangenen Jahren geschaffen, darunter die fünfte und die sechste Symphonie, die Coriolan-Ouvertüre, die C dur-Messe, das Klavierkonzert in Es dur. An diese Meisterwerke, in denen das Orchester fühlt und denkt, erzählt und spricht wie ein lebendiges Wesen, müssen wir anknüpfen, wenn wir die „Egmont"-Musik richtig beurteilen und schätzen wollen. Denn auch in ihr werden die tiefsten Probleme des Lebens und der Menschennatur mit einer überwältigenden Kunst, die Sprache des Orchesters unmittelbar auf unser Herz wirken zu lassen, geschildert und ergründet.

Der Meister nahm es mit der Erfüllung des ihm von der Direktion zugekommenen Auftrages sehr ernst. Mit unermüdlichem Eifer arbeitete er alles andere, was noch zu erledigen war, rasch auf, um sich ganz seinem Werke widmen zu können — wie ein Kapitän, der das Schiffsverdeck vor einer großen Seeschlacht völlig klar machen läßt, sagt Thayer. Die zur Darstellerin des Klärchens ausersehene Schauspielerin, Antonie Adamberger, die spätere Braut Theodor Körners, suchte er selbst auf, um für sie die beiden Klärchen-Lieder zu komponieren. Mit ganzem Können, was noch mehr ist, mit ganzem Herzen, arbeitete er an diesem Werke, das ihm also gewiß mehr war, als eine bloße Theatermusik. Bei den Proben war er ungeduldiger und aufgebrachter als je zuvor; als ein alter Herr meinte, es wäre besser, die Lieder, die Klärchen zu singen habe, anstatt vom Orchester bloß von einer Gitarre begleiten zu lassen, sagte Beethoven mit einem höhnischen Lachen der Verachtung: „Der versteht's!" und noch in späteren Jahren erinnert eine Stelle in den Konversationsheften an den großen Aerger, den der Meister bei der Probe mit dem Paukenschläger gehabt habe.

Dieses Interesse, das Beethoven unzweifelhaft an der ihm von fremder Seite zugewiesenen Aufgabe nahm, gibt uns gewiß zu denken. Der Künstler mußte eigenes Gefallen an ihr gefunden haben; was erst andere von ihm verlangt hatten, mußte aus triftigen Gründen sein eigener Wunsch geworden sein. Ohne gewichtige innere Ursachen ist diese „Egmont"-Musik — Ouvertüre, vier Entreakts, zwei Lieder, das „Klärchens Tod" überschriebene Orchesterstück, das Melodram und die den Schluß bildende „Siegessymphonie" — nicht mit solcher Liebe, solchem Eifer geschaffen worden. Ist sie doch mit Fug und Recht eine „symphonische Dichtung" zu nennen; was ursprünglich nur zur Ergänzung der Poesie dienen sollte, ist hier selbst zur Poesie geworden; erst nur dazu bestimmt, das Drama zu unterstützen, hat Beethovens Musik Goethes Drama in sich aufgesogen und stellt sich als eine selbständige musikalische Behandlung des Stoffes neben Goethes poetische Gestaltung.

Zwei frühere Werke Beethovens sind es ganz besonders, von denen sich der Weg zu der geistigen Welt der „Egmont"-Musik am leichtesten und unmittelbarsten finden läßt: die c moll-Symphonie und der „Fidelio". Der gräßliche Kampf des nach Freiheit ringenden Geistes mit finsteren, grausamen Mächten; die drohende, bange Stimmung, die furchtbaren Qualen, die das Herz, das dem zermalmenden Schicksal wehrlos preisgegeben ist, empfindet, — und die leuchtende Blume wunderbarer Liebe, die zwischen dem gigantischen Gebäu dieses Kampfes erblühet — alles dieses, im „Egmont" sich wieder findend, war schon in der fünften Symphonie enthalten gewesen. Verband so schon von vornherein eine geistige Verwandtschaft die zu schaffende „Egmont"-Musik mit jener Symphonie — so ist es anderseits, ich möchte sagen, selbstverständlich, daß Beethoven durch Goethes Drama sofort an seinen „Fidelio" erinnert wurde. Denn Goethes Drama ist in gewissem Sinn nichts anderes als ein „Fidelio" mit tragischem Ausgang. Die Gruppierung der Personen: Florestan, Leonore, Pizarro hier — Egmont, Klärchen, Alba dort, ist dieselbe. Die düsteren Wände des Kerkers schließen hier wie dort den Schauplatz wichtiger Szenen ein; ja, der Grund für die Einkerkerung der Helden ist der gleiche — Wahrheit wagten sie kühn zu sagen, und die Ketten sind ihr Lohn! Die treue Liebe des mutigen Weibes triumphiert im „Fidelio", der nach guter alter Opernsitte gut ausgeht; im „Egmont" verzichtet die Geliebte, da ihr Wille, den Helden zu befreien, nicht zur Tat werden kann, auf das Leben, und ein himmelschöner Traum des Gefangenen vereinigt die Seelen der dem Tod sich Weihenden und des ihm für die Freiheit Geweihten. Ich möchte sagen, es liegt ein eigener Reiz darin für den Künstler und eine seltsame Lockung, den ernsten Stoff, der damals glücklich gelöst wurde, noch einmal mit tragischem Ausgang zu behandeln. Der rührenden Aufopferung Leonorens im „Fidelio" entspricht die tragische Aufopferung Klärchens im „Egmont"; anstatt des erlösenden schmetternden Trompetensignales ertönen hier die dumpf wirbelnden Trommeln, die Egmont zum Tode rufen; — aber ideal haben Freiheit und Liebe auch diesmal gesiegt. Ich möchte sagen, es sei unter diesen Umständen ganz natürlich, daß sich Beethoven diesmal von einer Bühnenmusik immer mehr abwandte und den tragischen Stoff in einer rein orchestralen, symphonischen Weise behandelte!

Darum müssen wir die Musik zum „Egmont" nach einem anderen Maßstab messen als er an eine bloß den Rahmen um ein Drama bildende Bühnenmusik gelegt werden soll. Beethoven wandelt auf den Bahnen, die *Lessing* in der „Hamburgischen Dramaturgie" vorgezeichnet hat, wo er im 26. und 27. Stück von Agricolas Musik zur „Semiramis" von Voltaire (1767) spricht; aber hat schon *Mozart* in seiner 1780 in Salzburg geschriebenen programmatischen Musik zu Geblers „Thamos, König in Aegypten" das rein Menschliche dieses Schauspieles mit Vorliebe herausgegriffen und musikalisch verwertet, so tut dies Beethoven hier fast ausschließlich. Es ist keine Musik zu einer historischen Tragödie und von Spaniern und Niederländern, politischen Ereignissen kaum eine Andeutung in Beethovens Musikstücken zu entdecken. Egmonts Liebe zu Klärchen, Klärchens selbstgewählter Opfertod sind ihm die Hauptsache und Alba erscheint bloß als Vertreter der feindlichen Macht, die die Blüte dieser Liebe zerstört. „O hätt' ich ein Wämslein und Hosen und Hut!" singt doch Klärchen — „O Lust sondergleichen, ein Mannsbild zu sein!" Wie begreifen wir es da, daß der Künstler wie zu einer zweiten Leonore zu Toni Adamberger eilte, daß ihm Klärchens Lieder so wichtig erschienen, daß wir das Mitgefühl mit *Klärchens* Geschick an so vielen Stellen dieser Musik hindurchleuchten zu sehen vermeinen!

Aber auch schon in Goethes Trauerspiel ist das Reinmenschliche vom Dichter besonders scharf herausgearbeitet worden. Ist doch der „Egmont" eine der schönsten Früchte von Goethes italienischer Reise. Die sonnige Bläue des Südens, die Pracht und Fülle der italienischen Landschaft, die gewaltigen Erinnerungen an antike Größe hatten die

nordischen Nebel aus dem düsteren Sinnen des Reisenden schon verjagt, als er im Sommer 1787 nach beinahe einjähriger Abwesenheit den Freunden in Weimar die Vollendung des Stückes mitteilen konnte. Als ein „Stürmer und Dränger" ist Goethe nach Italien gezogen, voll Kampfeslust und Hader gegen alles, was sich ihm entgegenstellte, was ihm mißfiel oder hinderlich war. Als ein anderer kehrte er 1788 zurück, gereift, versöhnlich, ruhig und gefaßt — ein Klassiker. So ist der Friede, den wir so schön als einen Erfolg der italienischen Reise in Goethes späteren Werken erkennen können, auch sogar in den „Egmont" eingedrungen; der Traum des Helden, in dem ihm die Göttin der Freiheit mit den Gesichtszügen seines Klärchens erscheint, ist ein Motiv, das Goethe ganz besonders durch den Umschwung seiner Stimmung in Italien nahegelegt worden ist. Dieselbe wunderbare Höhe des Menschentums, wie wir sie in der Iphigenie und im Tasso, wie wir sie an den Idealgestalten Hermann und Dorothea bewundern, sie zeichnet auch den „Egmont" aus, in dessen Verlauf sich der Dichter immer mehr vom historischen Stoffe entfernt und sich dem rein Menschlichen zuwendet. So kommt es ja wohl auch, daß Goethes Egmont den historischen ganz verdrängt hat und daß der erstere uns so sehr ans Herz gewachsen ist.

Bei diesem Ueberwiegen allgemein menschlicher Dinge und Empfindungen über den historischen Gang der politischen Ereignisse setzt Beethoven, der dem Stoff an sich auch seinerseits rein menschliches Empfinden entgegenbringt, ein. Goethe hat es ja wohl selbst gefühlt, wie sehr die Gestaltung, die er dem Stoff gab, der Musik als einer bedeutsamen Helferin bedürfe, und er überläßt es wie in einer großen Vorahnung an mehreren wichtigen Stellen dem Komponisten, dort einzugreifen, wo das gesprochene Wort nicht mehr ausreichen würde, die Fülle und Tiefe der Empfindung zum Ausdruck zu bringen.

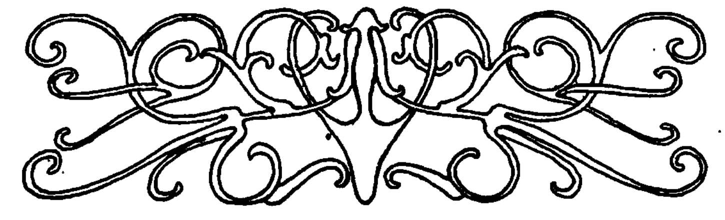
Schon in der Ouvertüre, die — gleich der Coriolan-Ouvertüre und den Leonoren-Ouvertüren — nicht eine bloße Einleitung zum ersten Aufzug bildet, sondern als ein in sich geschlossenes symphonisches Kunstwerk den ganzen dem Drama zugrunde liegenden Stoff knapp behandelt, spielt neben der Freiheit auch die Liebe eine bedeutende Rolle: die süßen Wechselreden der Holzbläser inmitten des Allegro erzählen uns von der Seligkeit dieser Heldenliebe, die im Leben untergehen mußte, um in idealem Sinne zu triumphieren. Der Ernst der Einleitung, das feurige Leben des Allegro und der überwältigende Jubel des Schlußsatzes finden nicht leicht ihresgleichen. Im Aufbau ist die Ouvertüre etwa der großen Leonoren-Ouvertüre zu vergleichen. Die „Egmont"-Ouvertüre verhält sich zu der zum „Coriolan" wie die zur „Zauberflöte" zu der des „Idomeneo". — Ueber den Zauber der beiden Lieder Klärchens zu sprechen, wäre lächerlich. Dagegen bergen die vier Zwischenspiele außer einem Reichtum edelster Schönheit so manche rätselvolle Züge. Da ist das erste Entreakt, in zwei einzelne Sätze zerfallend, von denen der erste in seiner zarten Anmut an Klärchens zärtliches Herz gemahnt, der zweite — Allegro con brio — vielleicht der lebensvollen Seele Egmonts gewidmet ist. Aber schon über diesem lieblichen Stück liegt neben dem Sonnenschein freudiger Liebe der leise Schatten künftigen Leides. — Das zweite Zwischenspiel setzt mit einem bedeutsamen Motiv ein, das später an wichtiger Stelle wiederkehrt; dumpf klingen die Schläge der Pauken durch diesen Larghetto überschriebenen Satz, dessen ernste Mahnungsworte der wehmütige Ruf des Hornes durchtönt — o hättest du der Warnung geglaubt, allzu frei vertrauendes junges Herz; ist's schon zu spät?! — Das Entreakt No. III mit den Variationen über die Melodie „Glücklich allein ist die Seele, die liebt" ist ein Kunstwerk von rührender Innigkeit. Wie sich da die Instrumente in seligem Gekose zu überbieten suchen, die süßen Kantilenen der Klarinette wie aus innerstem Grund der Seele klingen — das prachtvollste musikalische Seitenstück zu der Liebesszene, die den dritten Aufzug so schön abschließt. Aber die seelenvolle Stimme der Klarinette übertönt der Marsch, der das Musikstück beendet — während Egmont und sein Klärchen in inniger Umschlingung träumten, ist Albas Heer eingetroffen. — Endlich das letzte Zwischenspiel: Drei Takte (Poco sostenuto e risoluto) — zwei schmerzliche Aufschreie des Orchesters, ein fester Ton — „Dies war die Absicht? Dazu hast du mich berufen? . . . So nimm ihn." — Und wieder setzt das Larghetto ein: im Gedächtnis erklingt die warnende Stimme Oraniens. Aber es ist zu spät. Zu spät. Das darauf folgende Allegro agitato — ein herzzerreißendes Bild weiblicher Seelenangst — Klärchens verzweiflungsvoll sich regender Geist, der endlich einsieht, daß das liebestarke Herz des Mädchens machtlos ist der Gleichgültigkeit und Feigheit der andern gegenüber. Die prachtvolle Stelle gegen Ende, wo die Klarinette zu den tröstenden Worten der Fagotte so süß, wie voll überquellender, entschlossener Herzensgröße zu sprechen scheint, möcht ich der Zwiesprache vergleichen, wo Klärchen auf Brackenburgs Mahnung, nach Hause zu gehen, antwortet: „Nach Hause! . . . Weißt du, wo meine Heimat ist?"

In dem Larghetto „Klärchens Tod" haben wir wohl eines der ergreifendsten symphonischen Gebilde vor uns. Das Pochen des armen Herzens, das Seufzen der kummergequälten Seele, die Fassung und Ruhe, die der Entschluß mit sich gebracht hat — all das durchklingt den kurzen Satz, an dessen Ende im pianissimo possibile das arme Herz zerbricht und der letzte Seufzer der Liebe verhaucht wird — zugleich mit dem letzten Verflackern der Lampe. — Und ebenso in der musikalischen Schilderung des wonnigen Traumbildes, das Beethoven selbst mit einigen programmatischen Andeutungen versehen hat und aus der der Triumph der mit der Freiheit verbundenen Liebe so herrlich uns entgegenstrahlt. Sind diese beiden Musikstücke notwendige Bestandteile in dem künstlerischen Gefüge des letzten Aufzugs, so ist auch die vom Dichter selbst verlangte „Siegessymphonie" ein unentbehrlicher Abschluß des Ganzen, indem hier das Orchester mit eben dem begeisterten Jubel losbricht, der in unserem durch das Schicksal Klärchens und Egmonts erschütterten Herzen gern sich Luft machen möchte.

* * *

Beethoven hat im Jahre 1811, nachdem er die Bekanntschaft Bettinas von Arnim gemacht hatte, seine Musik zum „Egmont" zugleich mit einem liebenswürdigen Schreiben an Goethe gesandt und von Goethe, mit dem er übrigens später in Teplitz und in Karlsbad viel zusammen war, nie eine Antwort bekommen. Man hat darüber viel gesprochen und geschrieben, Goethe darob verdammt oder auch in Schutz genommen. Sei dem, wie ihm wolle; wir werden am besten tun, bei richtiger Beurteilung des Beethovenschen Werkes das Drama Goethes bloß als Anregung zu betrachten, durch die eine durch frühere Werke, insbesondere den „Fidelio" in Beethovens Seele schon vorhandene Gefühls- und Ideenwelt neu belebt und zu einem künstlerisch ganz selbständigen symphonischen Kunstwerk neu gestaltet worden ist. Wie ein anderes Hoheslied der treuen, felsenfesten Liebe steht Beethovens „Egmont" neben dem „Fidelio", und sie beide durchklingt als Grundmotiv die alte, schon Mozarts unsterblichem Wunderwerk, der „Zauberflöte", zugrunde liegende Wahrheit:

„Zwey Herzen, die von Liebe brennen,
Kann Menschen-Ohnmacht niemals trennen!"



René Morax: „Aliénor“.

Legende in 5 Akten mit Chören. Musik v. GUSTAVE DORET.

(Als Volksfestspiel aufgeführt in Mezières bei Lausanne, Kanton Waadt, Schweiz.)

RENÉ Morax beginnt seine interessante Broschüre „Un Théatre à la Campagne“ — Impr. du Journal de Genève, Genève 1907 — mit Folgendem: „Das Volkstheater ist eine der lebendigsten und originellsten Traditionen der Schweizer Kunst. Weder schwere Zeiten, noch betrübliche Maßnahmen der Konsistorien sind durch Jahrhunderte imstande gewesen, dem Schweizer das Vergnügen zu verderben, welches er an diesen Festen, die in lebhaften Farben religiöse oder historische Begebenheiten zeichneten, in vollen Zügen genoß.“ Des weiteren sagt er: „Die Freiluft-Aufführungen in der Schweiz haben die Entwicklung des Allegorischen begünstigt und dabei das Drama getötet.“ Mit diesen Feststellungen ist wohl zur Genüge erstens die Existenzberechtigung der Volksfestspiele überhaupt, zweitens diejenige des überdachten Festspielhauses im besonderen dort, wo es sich um die Aufführung von Stücken wertvollen Inhalts überhaupt handelt, genügend motiviert.

Der Ort der Festspiele, *Mezières*, ist ein idyllisches Dörfchen im Kanton Waadt, an der Grenze des Kantons Freiburg, ungefähr 750 m hoch, auf dem Plateau des Jorat gelegen. Dem entzückten Auge bietet sich eine unvergleichliche Fernsicht: in majestätischer Größe reiht sich ein Bergriese dem andern an, und Freiburger, Berner, Walliser, Savoyer Alpen



Von den Aufführungen in Mezières.
Aliénor und ihre Gespielinnen beim Maientanz.
(Phot. Francis de Jong in Lausanne.)

und der Jura locken zu näherem Eindringen in diese geheimnisvolle Welt. Eine erquickende Höhenluft füllt kräftigend die Lungen. Nach einstündiger Fahrt von Lausanne — mit der elektrischen Bahn — ist das Oertchen erreichbar. Die Festspiele, die wöchentlich dreimal abgehalten werden, und zwar in den Monaten Mai, Juni, August, September, finden im Festspielhause statt, das nach Angabe des Dichters *René Morax* errichtet wurde. Es hat seine eigene Bewandtnis mit der Vorgeschichte dieser Festspiele. Als vor sieben Jahren die hundertjährige Zugehörigkeit des Waadtlandes zum Schweizer Staatenbunde gefeiert und in der Hauptstadt, Lausanne, *Jaques - Dalcrozes* Festspiel aufgeführt wurde, trug auch René Morax, gleich Dalcroze und Gust. Doret ein Sohn des Waadtlandes, mit einem historischen Drama: „La Dîme“, sein Scherflein zur Nationalfeier bei. Die Uraufführung dieses Werkes, zu dem *Dénéréaz* eine effektvolle Musik geschrieben, fand in Mezières unter primitiven Umständen, im Schuppen der elektrischen Eisenbahngesellschaft, statt und erzielte einen ungeheuren Erfolg. Um den Festspielen nun in Mezières ein würdiges, ständiges Heim zu bereiten, formten die Ansässigen des Ortes eine kooperative Vereinigung und errichteten das nunmehr seit einigen Jahren im Betrieb befindliche Festspielhaus. Der Geschäftsbetrieb des Unternehmens wird analog demjenigen Oberammergaus gehandhabt. Alles spielt sich im einfach-ländlichen Rahmen ab, Ueberforderungen gegenüber den Festspielbesuchern sind ausgeschlossen. Das Festspielhaus ist ein Holzbau. Die Breite der Bühnenöffnung beträgt 10 m bei 12 m Tiefe und 25 m Breitenausdehnung des Bühnenraumes. Diese Ausdehnungen erlauben alle möglichen Kombinationen nicht allein, sondern auch die Anwendung von Freilufteffekten, die natürlich bei unüberdachten Spielräumen absolut ausgeschlossen sind. Das Doppelbühnensystem, welches eine ununterbrochene Aufeinanderfolge der szenischen Bilder ermöglicht, findet Anwendung. Eine Avant-Szene, ein Stufenbau, gibt Gelegenheit zur Aufstellung des stilistisch - dekorativ wirkenden Chores. Der Zuschauerraum, 30 m lang bei 20 m Breite, besteht aus einem Amphitheater, analog dem Bayreuther Richard-Wagner-Theater, jedoch ohne Logenabteilung, und gewährt Sitzgelegenheit für ungefähr elfhundert Personen. Die Akustik ist glücklicherweise vorzüglich. Die Mitwirkenden sind eingeborene Landleute, untermischt mit einigen Lehrern und Lehrerinnen der umliegenden Schulen, seltener unter Hinzuziehung von berufsmäßigen Schauspielern — im vorliegenden Falle wirkten zwei Berufsschauspieler mit. Die Kleidungsstücke der ungefähr zweihundert Mitwirkenden sind alle nach historischen Originalen hergestellt und meistens von den mitwirkenden Frauen selbst, in Mezières verfertigt. Nichts ist außer acht gelassen, um ein naturgetreues Milieu zu schaffen. Die aufgewandte Mühe wird jedoch reichlich belohnt durch das unvergleichliche Farbenbild, das die verschiedenen Szenen dem Auge bieten.

Der Inhalt der Legende „*Aliénor*“ ist folgender: *Aliénor*, die Tochter eines Rauf- und Trunkenboldes, hat es dem ritterlichen *Robert*, Grafen und Gebieter von Romont, durch ihre Reize angetan und wird von ihm zum Weibe erkoren. Geliebt vom Volke, verachtet von ihrer hochmütigen Schwiegermutter, mit liebeglühenden Blicken von dem intrigenspinnenden, jüngeren Bruder des Grafen, *Mainfroy*, verfolgt und belästigt, lebt Aliénor in treuer Liebe und Ergebenheit ihrem Gatten. Durch seine Mutter und das taten- und ereignislose Leben in Romont beeinflußt, zieht Robert, von heiligem Eifer entbrannt, mit seinen Getreuen gen Palästina, Aliénor trotz heißen Flehens und Tränenverguß ihrerseits, verbietend, ihm zu folgen. Mainfroy übernimmt die Herrschaft im Schloß. Robert wird besiegt und schmachtet in der Gefangenschaft im Heiligen Lande. Der ihn gefangen haltende Emir heischt eine Kriegslosung. Das Volk von Romont aber, aufgebracht durch die grausame Behandlung, die Mainfroy in Abwesenheit seines Bruders den Leuten angedeihen läßt, verweigert sie. Mainfroy, der die Verfolgung Aliénors keineswegs aufgegeben, erscheint als Retter in der Not, zeigt durch Juden und Lombarden unterfertigte Wechsel in der Höhe des geforderten Lösungsgeldes vor, und sendet einen Boten damit an den Emir ab. Durch diesen Akt der Großmut glaubt er Aliénor zu gewinnen. Er läßt jedoch den Boten mit dem Lösegeld in der Nacht im Walde ermorden und berauben. Aliénor, die heimlich mit dem Boten verabredet hatte, ihm nach Palästina zu folgen, flieht nun allein ins gelobte Land. Verkleidet als Minstrel findet sie Eingang zum Emir und berückt ihn mit ihrem Gesang. Als Belohnung erlaubt ihr der Emir auf ihre Bitte hin, einem der gefangenen Kreuzritter die Freiheit zu schenken. Natürlich fällt ihre Wahl auf Robert. Da Robert jedoch glaubt, daß Weib und Familie ihn schnöde verlassen haben, folgt er dem vermeintlichen Minstrel nur mit Widerstreben auf dem goldenen Pfade der Freiheit. Ohne Aliénor zu erkennen, zieht er mit ihr gen Romont. Vor dem Schlosse verabschiedet sich der Minstrel vom Grafen und erbittet als einzige Gunst einen Ring, den Robert am Tage des Abschieds von Aliénor empfangen hatte. Aliénor verschwindet, tritt durch eine Geheimtür in ihre Gemächer ein, während Robert, von seinen Untertanen wieder erkannt und freudig begrüßt, seinen Einzug in Romont hält, zum Schrecken Mainfroys. Letzterer erholt sich jedoch bald und erzählt seinem Bruder höhnend von der Flucht Aliénors. Im selben Augenblick erscheint diese aber auf der Türschwelle. Mainfroy klagt sie jetzt furchtbar an, zeiht sie des Ehebruches und selbst des Mordes des Boten. Als Probe seiner Behauptung gilt ihr Verschwinden in der Mordnacht. Die Mutter Roberts, die das grausame Geschick ihres Lieblingssohnes dem Wahnsinn zugeführt und seit langem der Sprache verlustig war, bricht plötzlich in den Ausruf aus: „Sie ist schuldig!“

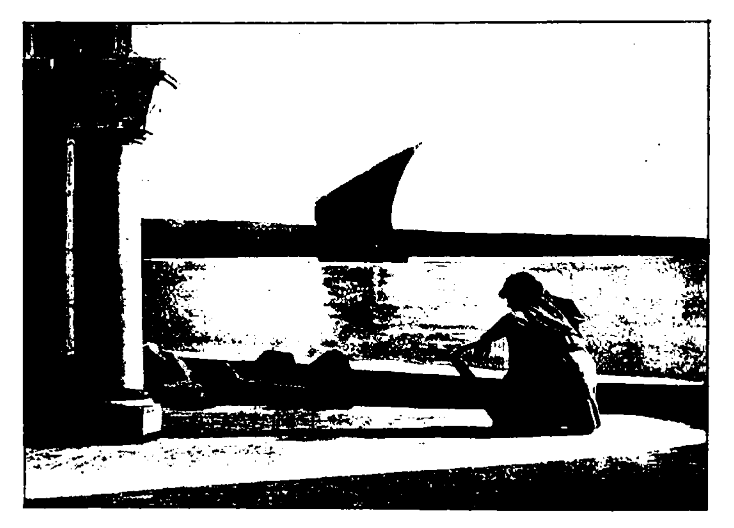
Nur noch das Gottesurteil kann Aliénor retten: sie soll ihre Unschuld beschwören, indem sie ihre Hand in das glühende Feuer hält; wird die Hand bei diesem Vorgehen versehrt, ist's um sie getan. Mit großem Pomp wird zu diesem Akt des Gottesurteiles geschritten. Zum Glück stürzt Robert, nunmehr von der Unschuld Aliénors überzeugt, dazwischen, als Aliénor schon den Unschuldseid geschworen und die Hand mutig der Flamme nähert. Robert zieht sein Schwert und fordert jeden auf, mit ihm zu kämpfen, der Aliénor für schuldig hält. Mainfroy zieht und stürzt nach kurzem Kampfe durchbohrt zu Boden. Jetzt erst zieht Aliénor das Unterpfand der Treue, den Ring, vom Finger und berichtet die Geschehnisse.

Wie man ersieht, ein Stück voll mittelalterlicher Romantik und kräftig pulsierenden Lebens. Möge das Sujet, gerade seines außerordentlich romantischen Reizes wegen, auch schon häufig Anwendung gefunden haben, so ist doch nicht zu leugnen, daß es in solch anziehendem Gewande wie durch René Morax geboten, äußerst fesselnd wirkt.

Die Sprache ist reich stilisiert und von tief poetischem Gehalt. Insbesondere der Charakter Aliénors: bezaubernde Naive mit männlichem Heroismus gepaart, ist von prä-

gnanter Zeichnung, hier und dort, vor allem in lyrischen Momenten, stark an Maeterlinksche Frauencharakterzeichnung erinnernd. Die Klimax des Stückes, die für mein Empfinden nicht im letzten, sondern im vorletzten Bilde in dem Momente eintritt, in welchem der verlassenen Dulderin Aliénor von allen Seiten das grausame „Schuldig“ entgegendonnert, ist von überwältigender Wirkung. Das letzte Bild, die Wiedervereinigung Aliénors und Roberts über die Leiche des soeben ermordeten Bruders hinweg, wirkt meines Erachtens nicht nur ein wenig äußerlich, sondern tut der Abrundung der im übrigen durchaus formschönen Legende ästhetisch Abbruch. In seinem Bruder, dem feinsinnigen Maler *Jean Morax*, und *Gustave Doret*, dem kraftvoll sympathischen Komponisten, hat der Dichter sich Mitwirkende erkoren, deren hervorragenden Kenntnissen und liebevollem Eindringen in die darzustellende Vorlage es zu verdanken ist, daß Musik und Dekoration mit der Dichtung zur harmonischen Einheit in Richard Wagnerschem Sinne verschmolzen, eine nicht zu übertreffende Einheit bilden. Die *Dekorationen* sind von geradezu bezaubernder Wirkung und in ihrer einfachen Linienführung und Farbengebung von großer Originalität und einzigartiger Schönheit. Von welch weittragendem Einfluß das Wirken eines Künstlers wie Jean Morax auf die Dekorationskunst unserer Theater im allgemeinen sein könnte, ist gar nicht abzusehen. Gustave Doret, mit feinem Stilgefühl und gesundem Sinn für theatralische Wirkungen begabt — er ist Conseiller musicale an der Pariser Opéra comique —, hat Aliénor sehr wirkungsvolle musikalische Lichter aufgesetzt. Von orchestralen Mitteln äußerst sparsam Gebrauch machend — nur aus zwei Harfen, Flöte, drei Trompeten und Pauken besteht das angewandte Rüstzeug —, ist dem mitwirkenden Chore die größere musikalische Rolle zugewiesen. Eine Analyse des musikalischen Teiles von Aliénor würde zu weit führen. Es sei nur bemerkt, daß die knappe, nur 41 Seiten zählende Partitur viel des Interessanten enthält, Gustave Doret dort mit feinem Verständnis eingreift, wo es gilt, die Dichtung unter Zuhilfenahme der Musik Höhepunkten zuzuführen, feine lyrische Momente ausführlicher zu zeichnen oder bei kondensierten Stimmungsmomenten musikalisch erlösend einzuwirken. Belege für diese Behauptungen sind die Chöre des vierten Bildes: „La navette du temps“, der Chor der Nacht des sechsten Bildes, der Gesang Aliénors, das Trinklied des dreizehnten Bildes und der Chor der Gefangenen des vierzehnten Bildes.

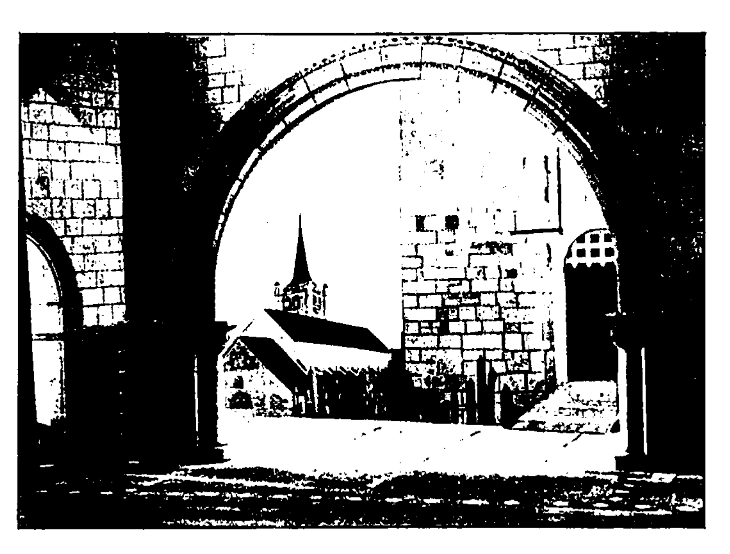
Die *Aufführung* selbst ging so außerordentlich glatt von statten, daß man seine wahre Freude daran haben konnte. Scheinen doch die Bewohner des Waadtlandes gleichsam zum Schauspielen wie geschaffen! Die Rolle des Grafen Robert hatte der Direktor des Lausanner Stadttheaters, Mr. *J. Bonarel*, übernommen. Er führte sie außerordentlich sympathisch durch bis zur Erkennungsszene des letzten Bildes. Hierbei gebrach es ihm leider an dramatischer Kraft und somit an überzeugendem Ausdruck. Die Rolle Aliénors lag in den Händen der Mme. *Descoubès* und erfuhr durch sie in all den verschiedenen Phasen eine poetisch erschöpfende Nachbildung. Alle übrigen Rollen wurden von den Bewohnern des Jorat in durchaus künstlerischer Weise, mit einem naiven Hauche natürlicher Frische übergossen, ausgeführt. Die *Chöre* wurden durch Herrn *Charles Troyon*,



Dekorationsprobe der Aufführungen in Mezières.
Mondschein am Meere. 1. Bild.
(Phot. Francis de Jong in Lausanne.)

ebenfalls im Kostüm der Zeit, verständnisvoll geleitet und stilvoll wiedergegeben, wenn auch nicht verschwiegen sein soll, daß hier und dort, an den teilweise recht schwierigen Stellen, die Reinheit der Intonation zu wünschen übrig ließ.

Zum Schlusse sei noch bemerkt, daß die kleine Truppe der Nachzügler vom „Züricher Musikfest“, bestehend aus Herrn und Frau J. L. Nicodé (Dresden), Frl. Löffler (Frankfurt), Dr. Leopold Schmidt und Heinrich Neumann (Berlin),



Von den Aufführungen in Mezières.
Der Platz von Romont, Dekoration des II. Aktes.
(Phot. Francis de Jong in Lausanne.)

Willem Kes (Koblenz), Siebmacher-Zynen (Amsterdam), Pierre Maurice (München) und meiner Wenigkeit — die Familie Rötlisberger und Herr Walter Lampe waren auf eigene Faust von Neuchâtel hinzugekommen —, an dem Tage nach Mezières kam, als gerade eine Festvorstellung für die Studentenvereinigung der über die ganze Schweiz verbreiteten, Tausende von Mitgliedern zählenden „Zofinger“ gegeben wurde. Nicht allein wurden wir in gastfreundlicher Weise zum Studentenfestbankett in Mezières geladen, sondern wurden uns bereitwilligst Plätze zur Vorstellung zur Verfügung gestellt und von seiten des Festkomitees alles getan, um unseren kurzen Aufenthalt in dem herrlichen Oertchen zu einem unvergeßlichen zu gestalten. Dank hiefür sei den lieben Gastgebern an dieser Stelle dargebracht.

Washington D. C. **H. Hammer.**

Wie steht's um die Aufführungen im „Allgemeinen Deutschen Musikverein“?

IM Berichte der „N. M.-Ztg.“ über das Tonkünstlerfest des A. D. M.-V. in *Zürich* (Heft 18) wurde eine bemerkenswerte Anklage des Kritikers der „Münch. Neuest. Nachrichten“, Dr. *Rudolf Louis*, erörtert. Louis hatte sich in nicht mißzuverstehenden scharfen Worten gegen die Annahme und Aufführungen von „Machwerken gewendet, über die es bei Urteilsfähigen eine Meinungsverschiedenheit überhaupt nicht geben könne“. Dieser Vorwurf war dann über die speziellen Fälle: Rhapsodie von Bartók und Bruchstücke aus der „Ariadne“ von Heß hinaus allgemein erweitert: solche „Unbegreiflichkeiten“, die dem Ansehen des Vereins schaden, wiederholten sich nicht nur Jahr für Jahr, sondern steigerten sich sogar. Der Redakteur der „N. M.-Ztg.“ druckte die Ausführungen Dr. Louis' zum Teil ab. Unter ausdrücklicher Anerkennung, daß Louis zweifellos für den Verein zu wirken beabsichtige, und daß es ein Verdienst sei, durch unzweideutige Stellung notwendige Aussprachen herbeizuführen, wurde bemerkt, daß Irrtümer leider nicht ausgeschlossen seien; daß die Meinungen, trotz Louis, doch auseinander gingen; daß endlich ein Komponist, für dessen abendfüllendes Chorwerk ein Hans Pfitzner mit der Straßburger Uraufführung eingetreten sei, gehört zu werden verdiene. Dabei wurde schließlich noch angedeutet, der schwierigen Tätigkeit des Musikausschusses des A. D. M.-V. nicht zu enge Grenzen zu ziehen. Daraufhin richtet Dr. Rudolf Louis an den Redakteur der „N. M.-Ztg.“ folgendes Schreiben:

Lieber Freund Kühn,

in Deinem Bericht über das Züricher Tonkünstlerfest erweist Du mir die Ehre, gegen einiges zu polemisieren, was ich unter dem deprimierenden Eindruck des 2. Orchesterkonzertes in meinem ersten Festberichte niedergeschrieben habe und was im Ton vielleicht nicht ganz so scharf ausgefallen wäre, wenn ich damals schon das ganze Fest hinter mir gehabt hätte, das dann zuletzt doch noch so unleugbar bedeutende Werke wie das Klavierquartett Regers, das Streichquartett

Suters, die „Wallfahrt nach Kevlaar“ von Klose und die Apokalyptischen Reiter von Braunfels gebracht hat. Da ich aber in der Sache das, was ich gesagt habe, durchaus aufrecht erhalten muß, erlaubst Du mir wohl, mit ein paar Worten Deinen Ausführungen entgegenzutreten:

1. Das, was ich in meinem ersten Berichte zur Sprache gebracht habe, betrifft Dinge, die nicht von heute und nicht von gestern sind. Von Jahr zu Jahr gewann ich mehr die Ueberzeugung, daß bei der Auswahl der bei den Tonkünstlerfesten aufzuführenden Werke ein System herrscht, das nicht nur Mißgriffe nicht ausschließt, sondern Entschließungen ermöglicht, die sachlich überhaupt nicht mehr gerechtfertigt werden können. Mißgriffe werden immer und überall vorkommen, denn irren ist menschlich. Aber daß die Unbegreiflichkeiten beim Allgemeinen Deutschen Musikverein sehr oft aus ganz anderen Fehlerquellen fließen (z. B. aus allzugroßer Konnivenz gegenüber persönlichen Einflüssen und Rücksichten), das ist das, was ich behauptet habe; und diese meine Behauptung ruht nicht etwa auf einer vereinzelten Privatmeinung, sondern auf einem *consensus omnium*, der bisher nur noch nicht in genügender Weise öffentlich zutage getreten ist. Selbst wenn ich soweit unrecht hätte, daß in diesem Jahre alles in der Ordnung gewesen wäre und die Aufführungs-Unwürdigkeit von Werken wie Hessens Ariadne-Fragment und Bartóks Rhapsodie nicht über allem Zweifel feststände, blieben meine Bedenken in Kraft: denn sie sind im Laufe der Jahre allmählich angewachsen und nur heuer gerade zum „Explodieren“ gekommen.

2. Der Fall *Heß* ist allerdings *hors de dispute*, und Du selbst hast ja auch für Deine gute Meinung von der „Ariadne“ keinen kritischen Gewährsmann beibringen können (was Du sonst doch so gerne tust). Meine Frage lautete: ist es denkbar, daß für dieses Stück eine Majorität im Musikausschuß des Vereins vorhanden war, — eine Frage, zu der ich mich um so mehr berechtigt glaubte, als unter all den be—, sagen wir einmal be—kümmerten Gesichtern, die man nach dem ersten Teile des 2. Orchesterkonzertes den Saal verlassen sah, die von Mitgliedern des Musikausschusses unverkennbar die allerbekümmertsten waren. Und wenn man dann einen von den Herren interpellierte (— sie waren ja durch eine weiße Rosette im Knopfloch gekennzeichnet —), da wurde einem keine andere Aufklärung als Kopfschütteln und Achselzucken, — und keiner wollte es gewesen sein. Es schien, als ob gerade die Mitglieder des Musikausschusses am wenigsten gewillt seien, das zu vertreten, wofür sie doch eigentlich verantwortlich waren.

3. Nun meinst Du einen starken Trumpf gegen mich auszuspielen, wenn Du daran erinnerst, daß die Uraufführung der Heßischen „Ariadne“ unter *Hans Pfitzner* in Straßburg stattgefunden habe. Aber, lieber Freund, ich kann Dir den Schmerz nicht ersparen: da ist Dir Deine sonst so tadellos funktionierende Logik durch Dein übersprudelndes Temperament wieder einmal etwas verwirrt worden. Du argumentierst: Louis hält Pfitzner für die stärkste schöpferische Begabung unter den Musikern der Gegenwart; diesem genialen Pfitzner ist der Irrtum passiert, daß er Heßens „Ariadne“ für ein — sagen wir einmal: „mögliches“ Werk hielt: um wievieles verzeihlicher ist nun ein solcher Irrtum bei den Mitgliedern des Musikausschusses des A. D. M.-V., die zum Teil gar nicht, zum Teil so viel weniger genial komponieren als Pfitzner — ein Schluß, der auch dann noch als falsch bezeichnet werden müßte, wenn die Prämissen richtig wären. Denn was in aller Welt hat das Schaffen mit dem Urteilen zu tun? Ist es nicht eine altbekannte Tatsache, daß beide Begabungen, die schöpferische und die kritische, sich geradezu gegensätzlich verhalten, daß gerade die ganz unproduktiven Naturen jederzeit die eigentlichen Virtuosen untrüglichen Urteilens gewesen sind und im Gegensatz dazu das Genie sich noch immer zum mindesten durch eine starke Befangenheit und Einseitigkeit des Urteils ausgezeichnet hat? Und daß gerade Hans Pfitzner diese Tatsache wie kein andrer bestätigt (unbeschadet des feinen Empfindens, das er unter Umständen für eine fremde, ja selbst für eine ihm heterogene musikalische Persönlichkeit haben kann), das wissen alle, die ihn genauer kennen.

Aber all das kann beiseite bleiben. Denn wo steht es geschrieben, daß Pfitznern die „Ariadne“ wirklich gefallen hat? Soviel ich weiß, hat er, von dem man in Straßburg wünscht und erwartet, daß er dem dortigen Musikleben möglichst auch durch Uraufführungen Glanz und Bedeutung gebe, er hat das Werk zur Aufführung angenommen, bevor er es kannte. Das war nicht nur eine Unvorsichtigkeit, sondern geradezu eine Dummheit, ja eine so kapitale Dummheit, wie sie eigentlich überhaupt nur denkbar ist bei jenem völligen Mangel an allen Instinkten der Klugheit, durch den sich auch wieder gerade das Genie zu seinem großen persönlichen Nachteil jederzeit auszuzeichnen pflegte. Weiterhin weiß ich, daß Pfitzner, als er nun das Werk zu Gesicht und zum Einstudieren bekam, schwer geseufzt hat unter der Gewissenslast, die er sich so leichtsinnigerweise aufgeladen hatte. Nach der Aufführung soll er dann allerdings, wie ich von andrer Seite hörte, den Versuch gemacht haben, seinen Fehler dadurch zu entschuldigen, daß er meinte, so gar schlecht sei die Sache denn doch nicht oder so ähnlich. Ob das tatsächlich der Fall war, vermag ich nicht zu sagen. Wenn es wahr ist, so kann ich darin freilich nichts anderes sehen als eben den Versuch einer nachträglichen Exkulpation, hervorgegangen aus dem Wunsche, einen begangenen Fehler, statt ihn ruhig einzugestehen, vor sich und vor andern zu rechtfertigen, oder doch in einem milderen Lichte erscheinen zu lassen. Einen solchen Versuch würde ich psychologisch verstehen, wenn auch nicht billigen können. Jedenfalls aber darf er nicht als eigentliches und völlig ernst zu nehmendes Urteil ins Feld geführt werden.

4. Was Du ganz mißzuverstehen scheinst, ist das, was eigentlich die Entrüstung aller Musiker beim Anhören der Heßischen Komposition erregt hat. Es handelt sich nicht darum, ob der berühmte Sänger mehr oder minder schöpferisch begabt ist, sondern darum, ob er das Technische und Lernbare des Kompositionshandwerks sich soweit angeeignet hat, daß die Aufführung seiner Musik an solcher Stelle ohne groben Affront aller Fachleute möglich ist. Was ich und mit mir alle Musiker ohne irgend eine mir bekannt gewordene Ausnahme, was vor allem auch alle Freunde von Heß, soweit sie sich Musiker nennen dürfen, behaupten, das ist, daß Heß nicht komponieren kann, in demselben Sinne, wie etwa Richard Strauß und Max Schillings nicht seiltanzen können, nicht etwa, weil ihnen dazu Begabung und Beruf fehlte, sondern ganz einfach weil sie's nicht gelernt haben.

Und angesichts dieser beweisbaren Tatsache muß man eben sagen: wenn der Komponist der „Ariadne“ nicht der gefeierte, den Programmen der Tonkünstlerfeste selbst so sehr zur Zierde gereichende Sänger und nicht der mit den leitenden Männern des A. D. M.-V. in vielfach so engen persönlichen Verbindungen stehende Mensch wäre, so würde die Aufführung des Ariadne-Fragments beim Tonkünstlerfest niemals in Frage gekommen sein. Nun habe ich in meinem Bericht in den „M. N. N.“ ausdrücklich betont, daß ich keineswegs rigoros gesinnt bin gegenüber kleinen Menschlichkeiten und selbst Allzumenschlichkeiten. Aber: *sunt denique fines*, zumal da es nicht das erstemal war, daß man den Komponisten Heß ganz wider Verdienst berücksichtigte.

5. Ich gebe ohne weiteres zu, daß der Fall Bartók etwas anders geartet ist als der Fall Heß. Der ungarische Klavierprofessor ist nicht so offenersichtlich kompositorischer Dilettant wie der deutsche Sänger, und man muß schon eine gewisse Sicherheit des Urteils haben, um auf den ersten Blick zu erkennen, daß der kompositorische Wert der Bartokschen Rhapsodie gleich null ist. So begreife ich es, daß in einer Zeit, die so urteilsverwirrt ist wie die unsere, vereinzelt sich Beurteiler finden konnten, die den Komponisten Bartok ernst zu nehmen gewillt waren, — gute Menschen vielleicht, aber ohne Zweifel schlechte Musikanten. Es war nur Dein gutes Recht, eine solche Stimme gegen mich ins Feld zu führen. Eindruck konnte eine derartige Instanz aber nur dann machen, wenn Du einen Namen von irgend welchem Klang dem meinen entgegenstelltest.

Mit herzlichem Gruß in alter Freundschaft

Dein

Rudolf Louis.

* * *

Dazu möchte ich folgendes bemerken: Es freut mich zu sehen, daß mein Freund *Louis* auch noch über eine gute Dosis Temperament verfügt, das ihn zu nicht ganz richtigen Schlüssen verleitet. Schöpferische Begabungen sind gewiß nicht immer die besten Kritiker. In diesem Falle (*„Ariadne“ von Ludwig Heß“)* handelt es sich aber zunächst nicht etwa um ästhetische Urteile, die sich auf psychologische Momente gründen, sondern einfach um eine rein technisch-musikalische Frage: ob eine Partitur die eines Stümpers ist, ein „Machwerk“, oder ob sie so gearbeitet ist, daß eine Aufführung gerechtfertigt werden kann. Wenn *Hans Pfitzner* das nicht zu entscheiden vermöchte, so gehörte er bei all seinem Genie nicht auf den Posten des Straßburger Kapellmeisters. Eine andere Frage ist die, ob nicht ein Werk bei vielleicht noch nicht überall einwandfreier Technik so beachtenswerte Gedanken enthält, nicht so viel Begabung zeigt, daß es deshalb, seiner guten Seiten wegen, gehört zu werden verdient? Auf die für mich zu einseitige Wertung des „Genies“ durch Louis sei heute nicht weiter eingegangen, ebenso wie es in unserer Erörterung nebensächlich ist, daß Louis' Satz „die ganz Unproduktiven seien jederzeit die eigentlichen Virtuosen untrüglichen Urteilens gewesen,“ schon hinsichtlich des einen Beispiels Hanslick (!) Einschränkungen bedürfte. Daß aber eine Persönlichkeit wie Pfitzner in seiner exponierten Straßburger Stellung — alle Welt hatte seinen Einzug begrüßt und man wartete auf seine Taten — als eine der ersten Uraufführungen ein Werk herausbringen könnte, das er überhaupt nicht kennt, erscheint mir allerdings gänzlich ausgeschlossen. Hier muß ein Irrtum vorliegen.

Weiter: ich könnte gegen Louis' näher zu begründende Behauptung, daß die „Unbegreiflichkeiten“ bei Annahme von Werken zu den Aufführungen des A. D. M.-V. sich von Jahr

zu Jahr steigern, die Behauptung aufstellen, daß das nicht richtig ist. Aber ich bin durchaus nicht davon ausgegangen, den Fürsprecher des A. D. M.-V. zu machen, wie ich für meine Person hier nicht ausgesprochen Partei ergreifen will. Und deshalb lehne ich es auch ab, auf Bemerkungen meines Freundes wie ich hätte „keine Gewährsmänner für meine gute Meinung von der Ariadne beibringen können, was ich ja sonst so gerne täte," zu entgegnen. Ich habe meine Meinung über die Ariadne wie über Bartók in der „N. M.-Ztg." absichtlich nicht näher geäußert (indirekt nur insofern, als ich, zur Erklärung, sagte, daß das Orchesterstück die schwächste Partie der Ariadne sei); ich habe Stimmen, die mir beachtenswert schienen, einander gegenüber gestellt. Als Redakteur der „N. M.-Ztg." hatte ich dabei nur die unpersönliche, rein sachliche Absicht, in diesen Blättern eine Frage, die schon viel Staub aufgewirbelt hat, endlich mal klipp und klar erörtert zu sehen. Mit Berufung auf den „consensus omnium" müssen wir fragen:

1. Sitzen im Musikausschuß und Vorstand des A. D. M.-V. Männer, die ihrer Aufgabe nicht gewachsen sind?

2. Wenn sie es sind: haben sie nicht das nötige Verantwortlichkeitsgefühl für ihre bedeutungsvolle Stellung? Lassen sie sich wirklich von außerkünstlerischen oder unsachlichen Motiven leiten bei der Auswahl der Werke für die Tonkünstlerversammlungen, auf die das ganze musikalische Deutschland und auch ein Teil des Auslandes blicken? **Oswald Kühn.**

Unsere Künstler.

Dr. Otto Briesemeister †.

Aus Berlin kommt die besonders für Wagner- und Bayreuth-Freunde tief betrübliche Nachricht vom plötzlichen Hinscheiden des bekannten Sängers und Darstellers Dr. *Otto Briesemeister*. Eine der interessantesten künstlerischen Erscheinungen, einer der berufensten Vertreter des Wagnerschen Gesangs- und Deklamationsstils ist mit diesem Künstler dahingegangen, dessen eminente Bedeutung speziell für Bayreuth und für das Wagnersche Kunstwerk sich sozusagen in der einen Gestalt des Loge im „Rheingold" kristallisierte, dessen geradezu typischer und unerreichter Vertreter Briesemeister im Laufe des letzten



Bayreuther Bühnenfestspiele.
LOGE (BRIESEMEISTER) UND MIME (BREUER).

Jahrzehnts gewesen ist. Keiner kannte ihn, den bis dorthin nur wenig hervorgetretenen Sänger, der es kühnlich unternahm, im Jahre 1899 für den vielbewunderten und bis dahin unübertroffenen, schon durch die „Ring"-Aufführungen von 1876 sanktionierten Loge-Interpreten Heinrich Vogl diese ungemein schwierige Rolle im Bayreuther Festspielhause zu übernehmen. Schon bei seinem ersten Auftreten als Loge errang Briesemeister aber mit seiner ungemein aparten



Dr. OTTO BRIESEMEISTER.
(Hofphot. W. Höffert, Breslau.)

und selbständigen, von der traditionellen Auffassung Heinrich Vogls allerdings wesentlich abweichenden Wiedergabe der Partie einen vollen und durchschlagenden Erfolg, der sich bei den zahlreichen Wiederholungen (Briesemeister hat den Loge in Bayreuth bis auf den heutigen Tag als einziger Nachfolger Vogls etwa zwei Dutzend mal gesungen, im ganzen aber gegen hundertundfünfzigmal dargestellt) noch verstärkte, da der Künstler natürlich rastlos an der ihm so bewundernswert auf den ersten Wurf gelungenen genialen Darbietung feilte und arbeitete. Im Rahmen der Bayreuther Festspiele bildete denn auch Briesemeisters Loge — neben Breuers Mime — eine künstlerische Sehenswürdigkeit, eine einzigartige Spezialität, ein Kabinettstück an filigranartiger Ausarbeitung und Ausgestaltung, sowohl hinsichtlich der dramatischen, gesanglichen und musikalischen Bedeutung dieser Gestalt, wie auch in puncto der schwierigen Nuancierung und Charakteristik der zahllosen Details der Partie. In letzterer Hinsicht ging der Künstler neuerdings vielleicht etwas zu weit, indem er in seinem Vortrag zu oft und zu ohrenfällig unterstrich und manchmal im Bestreben zu färben und scharf zu akzentuieren — natürlich ganz gegen seinen Willen — hin und wieder in allerhand Uebertreibungen, in einen stereotyp wiederkehrenden Sprechton und in eine Art Manieriertheit geriet, wie sie wohl vielgastierenden Mimen und Schauspielvirtuosen eigen zu sein pflegt. Doch vermochte dies keineswegs die an und für sich stilistisch vollendete und geistvolle Darbietung zu schmälern. In der gesanglichen Ausführung der Partie mußte man bei Briesemeister freilich von einer wirklich idealen und tonschönen Wiedergabe, wie sie sich z. B. Heinrich Vogl bis in seine letzten Lebensjahre zu bewahren gewußt hatte, abstrahieren; trotz aller Ausdrucksfähigkeit fehlte seinem Organ der berückende Schmelz und der sinnliche Wohllaut. Seine Auffassung der Loge-Gestalt, dieser unbeständigen Flammennatur, dieses Lügengeistes und gleichsam Mephistopheles der nordischen Götterwelt, der Edda, dieses listigen, verschlagenen und trugvollen Gesellen und Freundes der ewigen Götter und Anwohner auf Walhalls wolkigen Höh'n, konnte man, als Ganzes, wie in ihren Einzelzügen betrachtet, wohl am präzisesten als diejenige eines Geistes der Verneinung und der Zerstörung bezeichnen, bei dem nicht nur das Prinzip der Vernichtung an sich, sondern auch die Freude am Schaffen des Bösen die wenig lauteren Quellen und Motive bildeten, aus denen sich sein gesamtes Sinnen, Trachten und Handeln ergoß und ergab. Ein gewisser Einschlag ins Modern-Intrigantenhafte konnte dabei wohl mit in den Kauf genommen werden, und groß und aufrichtig war für uns bei diesem Künstler immer wieder die Bewunderung, die unser Auge und Ohr angesichts seiner einzigartigen Leistung empfanden, die auch hinsichtlich der Maske, des mimischen Ausdrucks und der Gestik, des Ganges, der Haltung, wie des ganzen Gebarens von höchster Eindringlichkeit und Vollendung war.

In Bayreuth hat Briesemeister außer dem Loge noch einige kleinere Partien gesungen, so den Walther von der Vogelweide, den Kunz Vogelsang, den ersten Gralsritter (im „Parsifal") und den Melot. Besonders die mehr episodenhafte letztere Figur, für die es gewöhnlich an einem geeigneten Darsteller gebricht, brachte der Künstler im Schlußauftritt des zweiten Aufzuges und in der ganz kurzen Sterbeszene des letzten Aktes zu eindringlichster Wirkung. In seinen Engagements an den Stadttheatern von Aachen und Breslau sang er einige Jahre lang das gesamte Heldenfach, sogar Siegfried und Tristan; doch ermangelte, wie bereits bemerkt, seine Stimme allzu sehr der physischen Kraft und Ausdauer wie des eigentlichen lyrischen Schmelzes und Klangreizes; eine gewisse Härte und Sprödigkeit des Klanges verlor sich nie, und der Künstler vermochte leider über diese offenkundigen Mängel auch nicht hinwegzutäuschen durch den überaus fein durchdachten Vortrag, das packende und stets interessante Spiel und die geistvolle Intuition seiner Auffassung. Im Konzertsaal hat der Verstorbene im Lieder- und Balladengesang Bedeutendes geleistet.

Otto Briesemeister war am 18. Mai 1866 in Arnswalde geboren und widmete sich dem medizinischen Studium, um dann noch als praktischer Arzt den späten Uebergang zum Fache des Bühnensängers zu wagen. Detmold, Aachen und Breslau waren die ersten Etappen seiner Tätigkeit. 1898 wurde er für Bayreuth verpflichtet, von wo aus er als berufenster Vertreter des Loge seinen Triumphzug durch halb Europa antrat. In der Geschichte des Wagnerschen Musikdramas wird sein Name nicht so bald vergessen werden.

C. Droste.

Von der
Münchner Richard Strauß-Woche.

(Vom 23.—28. Juni.)

Mit den größten Erwartungen war ich in München eingetroffen; nicht bloß wegen der Aufführungen selbst, sondern auch in dem Glauben, eine kolossale Beteiligung an dieser seltenen Veranstaltung zu Ehren eines lebenden Komponisten zu finden. Aber gleich die beiden ersten Freunde, die ich traf, riefen mir entgegen: Bei aller Verehrung für Strauß, wir tun nicht mit! Und dann folgten zwei weitere, nicht eben erhebende Eindrücke durch das Lücken aufweisende Parterre im Prinzregenten-Theater am 1. Abend (Feuersnot, Heldenleben), sowie durch die gleichfalls nicht entsprechend besuchte 1. Kammermusikaufführung am Freitag morgen im Künstlertheater der Ausstellung. Die Fremden allein konnten das große Prinzregenten-Theater nicht füllen, also war man versucht, der Stadt München mangelndes Interesse an den Ehrentagen ihres größten musikalischen Sohnes vorzuwerfen. Aber es gibt doch mildernde Umstände, wenn man näher zusieht. Daß die Münchner Künstler wegen der geschäftlichen Leitung der musikalischen Aufführungen der Ausstellung 1910 streiken, darf als bekannt bezeichnet werden. Aber auch dies „Unglück" hatte seine gute Seite: wir hörten zum erstenmal in Deutschland die „Wiener Philharmoniker". Die 3 Vorstellungen im Prinzregenten-Theater (Feuersnot, Salome, Elektra) bildeten zwar ursprünglich eine Veranstaltung für sich; daher kam es, daß doch Münchner Künstler mitwirkten: *Mottl*, das Hoforchester, die Sänger der Hofoper. Nachdem nun aber schließlich die „feindlichen Brüder" sich zu einer „Strauß-Woche" tatsächlich vereinigt hatten, war der ganze Streit mehr oder minder gegenstandslos geworden; er war im Interesse von Strauß wie auch seiner Verehrer außerdem zu bedauern. Ein anderer Umstand sei zur Vermeidung von künftigen Fehlern hervorgehoben: die teuren Preise, die zugleich „Einheitspreise" sind. 20 Mark ist selbst für eine Vorstellung im Prinzregenten-Theater zu teuer (wenn die Salome trotzdem ausverkauft war, beweist das ihre starke Anziehungskraft!). Und über den Preis von 10 M. 50 Pf. für eine Kammermusikmatinee mit Jugendwerken und bekannten Liedern von Strauß läßt sich überhaupt nicht mehr diskutieren. Und das alles in einer Stadt mit einer akademischen Jugend, mit einem beachtenswerten Kontingent von Künstlern. Warum machte man nicht Preise mit Abstufungen? Wenn aber selbst die Wiener Philharmoniker den Konzertraum der Ausstellung nicht füllten, so erhellt schon daraus, daß es ein Unding ist, ein Zirkusgebäude mit 3000 Plätzen (!) in einen Konzertsaal zu verwandeln. Und schließlich ist München, wie so viel andere Städte, im Sommer konzertmüde. Man will endlich seine Ruhe haben (das Münchner Schumann-Fest war unheimlich leer). Diese sommerlichen Musikfeste, die im Grunde genommen vielfach geschäftlichen Motiven entspringen, bilden auch eine weitere große Gefahr für die solide Konzertsaison im Winter. Darum fort mit den Musikfesten veralteter Form, mit den Maifestspielen und Meisteraufführungen! Nur für ganz besondere Fälle (wozu die Strauß-Woche an sich allerdings zu rechnen ist) bleiben sie aufgespart. Dann werden sie ihren Zweck auch erfüllen.

Wie stark der Einfluß einer gegnerischen Presse doch ist, beweist, daß ein Bühnenwerk wie die *„Feuersnot"* mit wenigen Ausnahmen unbekannt bleiben konnte. Eine gewisse Gleichgültigkeit der meisten deutschen Theaterdirektoren, die, neben den eingewurzelten Meisterwerken, ihr Repertoire mit alten Scharteken füllen oder zur seichten Operettenproduktion neuester Herkunft greifen, wirkt mit. Nach dem ersten Eindruck der Oper im Prinzregenten-Theater muß ich allerdings sagen, daß ihr Anfang enttäuscht. Selbst die Instrumentierung steht hier nicht ganz auf der bei Strauß gewohnten Höhe. Außerdem findet sich auch hier der Fehler der zu reichlich verwendeten Chöre. Der Chor als handelnde Person ist immer unvollkommen und wird, weil man nichts versteht, bald langweilig. Allerdings versteht man im Prinzregenten-Theater überhaupt schlecht. Von dem Wolzogenschen Sinngedicht ist mir in der Vorstellung nicht ein Satz aufgegangen, trotz dem verdeckten Orchester, trotzdem Strauß am Dirigentenpult fast mehr als wünschenswert dämpfte. Die Stimmen wurden zwar keineswegs verdeckt, schwebten ungehindert über dem Ganzen. Aber der Zuschauerraum, das Amphitheater, ist zu groß. Man kann die Worte nicht mehr erfassen; man ist im letzten Drittel der Plätze viel zu weit entfernt von der Szene; hat auch keinen Konnex mehr mit den Darstellern, kann kein Mienenspiel unterscheiden. In der Salome verstand man allerdings besser; wozu natürlich auch die Vertrautheit mit dem Text kommt. Mir aber scheint nach wie vor daraus hervorzugehen, daß es ein Fehler ist, zu „ausladende" Zuschauerräume zu bauen. Eine neue, geschickte Ranganordnung brächte das, im Amphitheater über die Mitte hinaus nach hinten zu sitzende Publikum der Szene doch bei weitem näher. Der Raum im Prinzregenten-Theater hat nichts Anheimelndes, Stimmungförderndes. Man wird nicht „Nachbar", bleibt für sich. — Demgemäß paßt ein „Werkchen" wie die Feuersnot erst recht nicht hinein. Wer nun Strauß Melodie und Erfindung abspricht, der höre diese quellende, reine, schöne Lyrik in den Gesängen zwischen Kunrad und Diemut. Und wer sagt, die seien seicht und billig, mit dem ist eben über den Gegenstand nicht mehr zu reden. Strauß ist harmonisch, kontrapunktisch, rhythmisch viel zu fein und interessant, als daß seine dem Volkstümlichen sich öfter nähernde Lyrik wirklich trivial werden könnte. Eine Meisterleistung war die des Kunrad durch *Feinhals*. Hat dieser Bariton ein Organ! Die Diemut der Frau *Burg-Zimmermann* ist etwas zu kalt in der Darstellung; ihre schöne, reine Stimme brachte die Partie aber sehr wirksam zur Geltung. Die Aufführung im ganzen (Regie *Fuchs*) machte einen guten Eindruck. Das Gegenspiel der Chöre war lebendig. Etwas sonderbar berührte das Narrenkostüm des Burgvogts.

In der „Salome" gab *Brodersen* einen stimmlich seiner Aufgabe gewachsenen Johanaan, Frau *Preuse-Matzenauer* eine vortreffliche Herodias. *Ernst Kraus* (Berlin) trifft den Herodes nicht ganz. Er ist etwas unsicher in der Charakterisierung. Eine bedeutende Leistung war die von *Edythe Walker* (Hamburg) als Salome. Zwar in der vibrierenden Beweglichkeit des Körpers erreicht sie z. B. die Stuttgarter Anna Sutter nicht. Stimmlich aber war sie großartig, und auch darstellerisch hochinteressant. So der eminent gespielte Schluß. Trotzdem kann man dieser Realistik der Darstellung nicht beistimmen. Hier lerne ich es begreifen, daß so oft vom Widerwillen die Rede ist. Als schwerster Fehler muß es bezeichnet werden, die Szene mit dem abgeschlagenen Haupt vor dem Souffleurkasten sich abspielen zu lassen, und zwar ohne alle Diskretion. Hier ist die Stuttgarter Darstellung, wo Salome in den Hintergrund geht und den Mantel über die Schüssel breitet, vorbildlich. Es muß der Phantasie des Zuschauers unbedingt überlassen bleiben, wie weit sie gehen will. Und dafür gibt dann die Musik, die mit der realistischen Darstellung tatsächlich im Widerspruch steht, den rechten Maßstab. So wird die Handlung symbolisch. Regisseur *Wirk*, der auch unter anderem den römischen Hauptmann zuviel „spielen" läßt (auch zuviel Hofstaat war auf der Szene), sollte dem Fehler anderer Kollegen nicht folgen, wodurch die Handlung in Wahrheit auf ein Niveau gebracht wird, auf dem sich ohne Schaden nur wenig Zuschauer werden bewegen können. Nach Fallen des Vorhangs war denn auch auffallende Stille, und nach und nach setzte erst der Beifall ein. Man „erholte" sich. Aber Strauß und die Darsteller erschienen nun nicht mehr. Und doch war die musikalische Wiedergabe unter seiner Leitung die großartigste, die ich bisher gehört habe. Teilweise neu kam mir das Werk im einzelnen vor; von erschütternden Klängen und Rhythmen. Aufschreie im gepeitschten Orchester von stärkster Wirkung! Dabei der Aufbau des Ganzen wunderbar gesteigert; das Drama trat voll in die Erscheinung. Eine Aufführung ersten Ranges.

Das gleiche gilt von der Aufführung des „Heldenlebens" unter *Mottl* durch das Münchner Hoforchester. Und hier kam das versenkte Orchester dem Werke zu Hilfe. Die Ueber-

sichtlichkeit, der Gesamteindruck, die dramatische Anschaulichkeit wurden entschieden gehoben; es ist also das unsichtbare Orchester auch im Konzertsaal doch kein leerer Wahn. Allerdings kommt es für die Frage auf den Charakter des Werkes an; eins schickt sich eben nicht für alle. Ein Mozart ist undenkbar, aber dieser Strauß entstand hier vor uns in seiner ganzen Schönheit. Unter jubelndem Beifall erschienen am Schluß Strauß und Mottl Arm in Arm. Ein — seltenes Bild.

In der ersten Kammermusikmatinee spielten Strauß und der eminente Wiener Geiger *Rosé* die Es dur-Sonate für Violine und Klavier (Op. 18); die Herren Ignaz Friedmann, Rosé, Ruzitzka, Buxbaum das Klavierquartett in c moll (Op. 13). Beides exzellente Leistungen. Warum hört man die Es dur-Sonate mit ihrem prächtigen ersten Satz so wenig in den Kammermusiken? Warum spielen unsere Vereinigungen, statt sich ewig zu wiederholen, doch nicht auch mal ein interessantes Quartett wie das Op. 13? *Tilly Koenen* sang sehr schön fünf ausgesuchte Lieder mit großem Erfolg. An Stelle des erkrankten Baptist Hoffmann sprang ein homo novus aus Wien, der Baritonist *Franz Steiner*, ein. Der Sänger verfügt über eine schöne, ausgiebige Stimme, sein Vortrag ist belebt, wenn auch künstlerisch noch nicht völlig ausgeglichen. Strauß begleitete selber. Der Erfolg der Matinee war stark.

* * *

Die anfangs schwächere Teilnahme an den Musikaufführungen ist mehr und mehr im Verlaufe der denkwürdigen Strauß-Woche gewachsen. Zwar war das erste Orchesterkonzert nicht ganz ausverkauft, der neue Konzertsaal der Ausstellung beansprucht aber auch nicht weniger als 3000 Besucher (Eintritt 12 Mk.!), und das zu verlangen geht eben über die Kraft. Wenn man diesen „Konzertsaal" betritt, glaubt man sich tatsächlich in einen Zirkus versetzt, dessen Manege ebenfalls mit Sitzreihen versehen ist. Der Raum aus Eisen und Glas erweckt Vorstellungen von anderen Wettkämpfen, als sie diesmal ausgefochten werden. Und nun denke man sich einen Backhaus darin Klavier spielen! Die Akustik ist zwar nicht ohne einen gewissen Glanz, aber ohne Wärme. Auf vielen Plätzen hallt es nach, was für die Polyphonie eines Strauß besonders „günstig" ist. Vor allem aber fehlt das Gefühl der Zusammengehörigkeit im Publikum und mit dem Orchester. Nicht zu große Theater, nicht zu große Konzertsäle, dies praktische Ergebnis der Strauß-Woche sollte beherzigt werden. — Das berühmte Orchester der Wiener Philharmoniker war also zum erstenmal in Deutschland. Und der Empfang? Gar keiner. Auch kein Enthusiasmus. Die Einzelstimmung zerflattert eben hier, kann sich nicht konzentrieren. Nur nach dem dritten Satz der symphonischen Fantasie „Aus Italien", der unbeschreiblich gespielt wurde (die Holzbläser z. B. spielten keine Passagen mehr, das Materielle des Klanges war ganz in Farbe, in die blühende Straußsche Farbe aufgelöst), gab es spontanen Beifall, für den dies herrliche Ensemble dankte. Es kann in diesem Bericht nicht näher auf die Leistungen der Philharmoniker eingegangen werden, das eine Wort ideal! möge genügen, und sie zu hören ist reiner, unvergeßlicher Genuß. Allein ein Rhythmus und der Strich wie im Funiculi-Funicula des letzten Satzes der italienischen Fantasie, dieses prächtigen Jugendwerkes von Strauß (op. 16)! — Backhaus spielte die famose „Burleske" eminent. Sehr gespannt war ich auf den „Don Quixote" unter Strauß (er dirigierte nach Erkrankung von Schuch alle Konzerte). Natürlich eine vollkommen künstlerische Leistung, wenn ich auch die Auffassung von Schillings, die die eigenartig wehmütige Stimmung des Ritters von der traurigen Gestalt noch mehr hervorhebt, vorziehe. Es kann das übrigens auch an den räumlichen Verhältnissen gelegen haben, die für das Intime eben absolut nicht geschaffen sind. Das Violoncello-Solo führte Prof. *Buchsbaum* technisch meisterhaft durch. In zwei Orchestergesängen: „Hymnus" und „Pilgers Morgenlied" (op. 33) exzellierte *Feinhals*. „Tod und Verklärung", neben „Eulenspiegel" Straußens populärstes Werk, erschütterte wieder in seinen düster-schaurigen Partien, wie es seinen alten Zauber in dem Gegensätzlichen der Erinnerung an Kindheit und Jugend und in der Verklärung nach dem Tode ausübte. Drei Stunden dauerte dies Konzert. Das war selbst für den begeisterten Straußianer zu viel. Straußsche Musik will quantitativ mit Vorsicht genossen sein. Die Forderungen an die tätige Phantasie des Zuhörers allein sind nicht gering.

Im zweiten Morgenkonzert am Sonntag, das *J. Friedman* und *Buchsbaum* mit der Cello-Sonate op. 6 eröffneten, sang *Tilly Koenen* wieder mehrere Lieder. Ebenso *Brodersen* von der Hofoper. Der stimmbegabte Sänger verfügt über hervorragende Intelligenz und unmittelbar wirkende Gestaltungskraft. Das meisterhafte Lied des Steinklopfers, das — leider — wiederholt wurde, war auch eine Meisterleistung des Vortrags. Eine der törichten Behauptungen, daß Strauß als Komponisten nichts einfiele, wird am „populärsten" widerlegt durch Werke wie die Bläser-Serenade (op. 7), durch die Bülow den jungen „Namenlosen" der musikalischen Welt seinerzeit vorstellte. Hier werden auch die bekehrt werden, deren Aufnahmefähigkeit in der Musik mit der „Melodie" zu Ende ist. Der Vortrag durch die Wiener Bläser war wunderbar schön, das Hornquartett z. B. faszinierend im Klange. Strauß und die Ausführenden hatten einen vollen Erfolg.

Am Sonntag abend folgte im Prinzregententheater *„Elektra"* vor ausverkauftem Hause. Mit diesem Werke ist auch der Vorwurf der „Sensation" bei Strauß hinfällig. Denn die „Elektra", äußerlich nicht so wirksam wie die „Salome", wendet sich nun auf gar keinen Fall an die „Masse". An seinen Jugendfreund Gersdorff schrieb Nietzsche: er müsse den Stil so beherrschen lernen, daß er wie auf einer Klaviatur frei zu phantasieren vermöge. In der „Elektra" hat Strauß das für die musikalische Sprache völlig erreicht, ein Darüberhinaus dünkt uns nicht möglich. Jedenfalls können wir auf die folgende komische Oper für unsere Meinung hinweisen, obgleich ja anderseits die scheinbaren „Grenzen der Kunst" noch stets erweitert worden sind. Wer „Elektra" nicht genauer kennt, wird vielleicht in der „Salome" im einzelnen prägnantere dramatische Ausdruckskraft finden. Aber auch dies Urteil ist später sicher zu revidieren. Ein Ueberreichtum der Mittel, um diese dauernde Ekstase zu behaupten! „Der Schrei einer verlorenen Seele"! Dies Wort trifft den Charakter des Ganzen nicht schlecht. Die dramatische Szene wird fast nur von Frauenstimmen beherrscht: zwei Soprane (neben dem Alt)! Erst mit dem Auftritt des Orest kommt es wie die Ruhe nach dem Sturm über uns. Der satte Bariton tut hier Wunder. Strauß übertrifft Hofmannsthal bei weitem; er stellt die Größe der Dichtung wieder her. Das sind, bei aller modernen Filigranarbeit, gewaltige Linien. Schon der Monolog der „Elektra" ist bedeutend. Vom Auftritt des Orest an geht die dramatische Wirkung in atembenehmender Steigerung vorwärts. Und der Schluß! Aber kann dies Kolossale überhaupt so dargestellt werden, wie es die Phantasie sich ausmalt? Geht das nicht, wie auch bei einzelnen Wagnerschen Gestalten, über unsere Kraft? Fräulein *Faßbender* ist gewiß eine bewundernswerte Elektra. Aber stimmlich gab sie doch nicht alles. Nun kam als Beeinträchtigung der Darstellungs-Wirkung wieder der zu große Zuschauerraum hinzu. Wenn man nur Bewegungen, aber kein Mienenspiel sieht, wenn man zwar die melodische Linie infolge des verdeckten Orchesters deutlich hört, vom Text aber kein Wort versteht, so ist das ein Kardinalfehler, zumal wo es wie hier auf jedes Wort sozusagen ankommt. *Bender* als Orest, Frau *Preusse-Matzenauer* als Klytämnestra, die, auch äußerlich den Forderungen der Dichtung entsprechende Chrysothemis des Frl. *Fay*, *Walters* Aegisth seien als vorzügliche Interpreten genannt. *Mottl* und das Orchester leisteten Eminentes. Am Schluß wurde *Richard Strauß* inmitten des Publikums mit stürmischem Beifall bedacht. —

Einen Gipfel bildete das II. Orchesterkonzert am vorletzten Abend. Die Teilnahme im Publikum hatte sich so gehoben, daß nicht viel Zuhörer an der vorgeschriebenen Zahl von 3000 fehlten. (Freilich hat nicht jeder 12 Mark für den Platz gezahlt. Man war durch die Erfahrung belehrt worden und hatte billige Kategoriekarten für die akademische Jugend usw. ausgegeben.) Daß der „Macbeth" so gut wie von den Konzertprogrammen verschwunden ist, gehört unter die Rubrik der Hypnose. Im negativen Sinne: ein Dirigent macht es offenbar den andern nach, diese noch vor dem Don Juan entstandene symphonische Dichtung nicht aufzuführen. Das ist aber durchaus ungerecht. Hoffentlich schafft der entschieden günstige Eindruck in München hier Wandlung Ohne Gesang offenbar kein Konzert. Frau *Edythe Walker* trug Gesänge mit Orchester aus op. 34 vor, darunter den schönen Hymnus der Apollopriesterinnen. Ihre namentlich auch in der Tiefe prächtige Stimme, ihr beseelter Vortrag fanden ein dankbares Publikum. Und nun etwas Unvergeßliches, ein Ereignis, wie man ihm leider nicht so oft begegnet: die Aufführung des „Zarathustra", der mir, und auch wohl manchen anderen, hier zum erstenmal in seiner ganzen Größe, in seiner berauschenden Farbenpracht recht aufging, und die Gestaltung des „Till Eulenspiegels" durch Strauß und die Wiener Philharmoniker. Strauß war offenbar nach dem Zarathustra selber tief bewegt. Und sein Lächeln hat man sehen müssen, als er den — „Eulenspiegel" dirigierte, dies wahrhaft geniale, einzige Werk, dies wahrhaftige Zeugnis des Humors und des Witzes in der Musik. Und als dann nach dem Zarathustra ein Begeisterungssturm losbrach, als nach dem Eulenspiegel der Jubel nicht enden wollte, da werden mit Strauß auch alle die ein Gefühl der Genugtuung empfunden haben, die trotz aller Nörgeleien und Kleinlichkeiten, Schmähungen und Verdächtigungen der Gegner treu zu diesem Komponisten gehalten haben. Man kehrt von solchen schönen Tagen neu gestärkt nach Hause zurück mit dem sicheren Gefühl, daß man recht empfunden hat. Und das allein ist kein kleines Ergebnis der Strauß-Woche. Trotzdem Strauß eine so prä-

gnant künstlerische Persönlichkeit ist, daß er sich nie verleugnet, hat er anderseits doch so viel Farben auf der Palette, eine solche Kraft, all die verschiedenen Bilder einer kolossalen Phantasie (dies Wort vermisse ich bei den Gegnern) auch wirklich zu gestalten, daß eine Richard Strauß-Woche tatsächlich keine Unmöglichkeit ist. Das ist der Eindruck dieses in einem Crescendo (wie das der Geiger der Philharmoniker in der Einleitung zum Zarathustra) verlaufenen Musikfestes. Nur zu lange sollte sich das einzelne Konzert nicht ausdehnen. Es sollte überhaupt ein Polizeiverbot erlassen werden, wonach bei hoher Konventionalstrafe kein Instrumentalkonzert länger als 1½ Stunden dauern dürfte. Das wäre einmal ein vernünftiges Polizeiverbot. — Leider konnte ich den letzten Konzerttag, der unter anderem Don Juan, das Vorspiel zu Guntram und die Domestica brachte, nicht mehr mitmachen. Den Schluß bildete ein offizielles Festbankett zu Ehren der Mitwirkenden. **Oswald Kühn.**

Das Brahms-Fest in Baden-Baden.

DIE Anzeichen mehren sich, daß Brahms nicht nur in die Tiefe, wie seither, daß er auch anfängt, in die Breite zu wirken. Jedenfalls ist es ein erfreuliches Zeichen, daß eine Kurverwaltung es riskieren kann, ein viertägiges Brahms-Fest anzusetzen und dafür eine ehrlich begeisterte Zuhörerschar findet, wie Ende Mai in *Baden-Baden*. Der äußere Anlaß war die Einweihung einer *Gedenktafel* an dem freundlich bescheidenen Hause in *Lichtental*, das dem Meister zwischen 1865 und 1879 manchen Sommer Frieden zur Arbeit gewährte[1]. Das Horntrio, die zweite Symphonie, das Schicksalslied und manches andere entstand dort. Bei Beethoven würde es uns ziemlich nebensächlich erscheinen, zu wissen, wo dieses oder jenes seiner Werke komponiert wurde, nicht so bei Brahms. Er bedeutet jenem gegenüber das Ideal einer „gebändigten Persönlichkeit", seelische Kämpfe können für ihn erst Musik werden, wenn er sie durchgekämpft hat, — während Beethoven uns dadurch im Innersten erschüttert, daß wir mitten drin stehen —, und wenn Brahms' künstlerische Entwicklung ein unablässiges „strebendes Bemühen" nach stets größerer Klarheit und Reinheit darstellt, so ist sie ohne ein inniges Verhältnis zur Natur nicht denkbar. Dieses Friedenfinden in der Natur ist der Inhalt so vieler Brahmsscher Werke, daß man die Zähigkeit der Legende von der „düsteren Zerrissenheit des nordischen Meisters" schwer begreifen kann. Daher besteht in der Tat ein enger Zusammenhang von Brahms und den Tannenwäldern und Tälern Lichtentals, und die Baden-Badener haben ihn mit Fug und Recht gefeiert. Sie haben es aber auch in würdiger Form getan, und dafür soll ihnen gedankt sein. Nicht einmal die (bei Musikfesten offenbar unumgängliche!) Länge der Konzerte wollen wir bemängeln, da sie so viel Schönes enthielten.

Das Hauptverdienst fällt unstreitig dem „Klingler-Quartett" (*Karl* und *Fridolin Klingler, Josef Rywkind, Arthur Williams*) zu, das in der Wiedergabe der drei Streichquartette und (unter Mitwirkung von *Hugo Dechert* und *Rückwardt*) der zwei Streichquintette und Sextette Außerordentliches leistete, freilich auch außer dem „Rosé-Quartett" und den „Böhmen" wenig Rivalen haben wird. An besonders Schönem wollen wir den schlechthin vollendeten, aller Erdenschwere entkleideten Kammermusikstil des B dur-Quartetts, die leidenschaftlichen, langsamen Sätze der selten gehörten Quintette und den ersten des c moll-Quartetts erwähnen; ein ziemlich rasches Tempo kam dem nicht sehr bedeutend durchgeführten Finale des B dur-Sextetts mehr zugute, als dem ersten des in G dur, dessen wundervolles zweites Thema dadurch etwas flüchtig behandelt wurde. Doch herrscht in dem Quartett eine so absolute rhythmische und dynamische Disziplin, daß das Zuhören auch am Schluß eines zweieinhalbstündigen Konzerts noch ein Genuß ist. Den Künstlern wurde mit jedem Abend steigender Beifall zuteil, ebenso *Karl Friedberg* als unermüdlich ausdauerndem Begleiter und Solisten in drei (nicht gerade glücklich gewählten) Klavierstücken, sowie im C dur-Trio und der G dur-Violinsonate (Violine: Konzertmeister *Laber*, Baden-Baden). Den ersten Satz der F dur-Cellosonate zum Klingen zu bringen, gelang aber weder der Virtuosität des Pianisten noch dem ausgezeichneten Cellisten *Williams*. — Das „Vokal-Quartett" (*Klara Erler-Senius, Maria Philippi, Felix Senius* und *Thomas Denys*) litt anfänglich unter der durch Absage Messchaerts notwendig gewordenen Aenderung, doch fügte sich dessen Vertreter, Herr *Denys*, immer besser dem Ensemble ein, und in der Matinee des vierten Tages errang das Quartett mit den „Zigeunerliedern" einen verdienten großen Erfolg, einen noch größeren mit den „Liebesliederwalzern", bei denen freilich immer ein Teil der Heiterkeit den unfreiwilligen Kneipzeitungsstil der Texte zum Grunde hat. Manche der anderen, so selten aufgeführten Vokal-Quartette (aus op. 31, 64, 92) sind nicht nur textlich, auch musikalisch bedeutender. Von den Liedern und Duetten seien die blühende Romantik der Magelonenromanze (Ruhe, Süßliebchen . . .), von Herrn Denys wie auch von Friedberg vollendet vorgetragen, das Geistliche Wiegenlied für Alt (Maria Philippi) und Bratsche und die „Schwestern" für Alt und Sopran (Frau Erler-Senius) erwähnt. Im „Orchesterkonzert" führte als bewährtester Brahms-Interpret *Steinbach* das Szepter, und es ist kaum nötig zu sagen, daß er die zweite Symphonie und die Tragische Ouvertüre zu kraftvollem Leben erweckte. Für das Doppelkonzert für Violine und Cello setzten *Karl Klingler* und *Arthur Williams* ihre Künstlerschaft ein, und Maria Philippi sang das Alt-Solo in der „Rhapsodie" mit weichem, vielleicht zu weichem Ausdruck. Den Männerchor stellten Baden-Badener Vereine, deren Leistung natürlich nicht denselben Maßstab erträgt; sie hielten sich anerkennenswert, vorzüglich dagegen das stark besetzte und gut einstudierte Kurorchester.

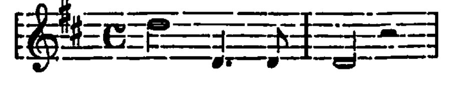
Nun noch ein Wort über das *Programm*. Es galt ein *Kammermusikfest* intimeren Charakters im Gegensatz zum letztjährigen großen Brahms-Fest in München zu feiern. Die Gefahr der Monotonie, die bei fünf Brahms-Konzerten sicher naheliegt, wurde durch die Aufführung seltener gehörter Werke, der Quintette, Sextette und Vokalquartette, geschickt vermieden. Zu den Werken, die im Konzertsaal stiefmütterlich behandelt, gerade hier dankbar aufgenommen wären, hätten noch gehört: das Horntrio, eine der Serenaden, die Klaviervariationen op. 21 — und vor allem mehr Lieder! Eine Statistik unserer Konzertwinter würde zeigen, daß auf zehn Hugo-Wolf-Abende noch nicht ein Brahms-Abend kommt, und zwar ist der Grund dafür nicht in der Ueberlegenheit der Wolfschen Musik, sondern in der Unzulänglichkeit der meisten Sänger gegenüber dem Brahmsschen Liedstil zu suchen, der nicht nur gründliche musikalische Bildung, sondern auch Kultur der Stimme verlangt — Dinge, die man bekanntlich selten zusammen antrifft. Da hätte Baden-Baden durch eine reichere Auswahl von Liedern verschiedener Stimmgattungen, mit Ausschluß der paar stets gesungenen, sich ein wirkliches Verdienst erwerben können.

Stuttgart. **Hermann Keller.**

[1] Siehe die Aufsätze „Joh. Brahms in Baden-Baden" in No. 14 des Jahrgangs 1905 der „N. M.-Z." Red.

Eine verschollene Festkantate von Anton Bruckner.

EINES der denkwürdigsten Ereignisse in den Annalen der Donaustadt Linz war die Grundsteinlegung zum Maria-Empfängnis-Dom. Am Vormittag des 5. April im Jahr 1862 zog der damalige Bischof von Linz, Franz Josef Rudigier, auf den Bauplatz und vollzog in feierlicher Weise den ersten Spatenstich zur Grundausgrabung. Am 1. Mai o. J. fand die feierliche Grundsteinlegung statt. Während des Aktes der Hammerschläge brachte die Liedertafel „Frohsinn" mit Begleitung der Militärmusik eine von Prof. Dr. Pamesberger verfaßte und von dem Linzer Domorganisten Anton Bruckner (in der Geschichte der Stadt Linz von Fink steht irrtümlich Johann) in Musik gesetzte Festkantate zur Aufführung. Im Notenarchiv des Maria-Empfängnis-Domchores befinden sich zwei wertvolle Bruckner-Nummern: die *Originalpartitur der e moll-Messe* für achtstimmigen Chor und Blasinstrumente (ein Klavierauszug von Cyrill Hynais ist bei Doblinger-Wien erschienen) und die der oben erwähnten Festkantate. Diese Kantate, die selbst Bruckner-Literaten und -Freunden unbekannt sein wird, ist von besonderem Interesse. Darüber ist jedoch bisher wenig oder gar nichts in die Oeffentlichkeit gekommen. Die „Linzer Zeitung" brachte am 2. Mai 1862 nur eine mehrzeilige Notiz, daß eine Kantate von Bruckner bei der Grundsteinlegung aufgeführt wurde. Die Kantate war seither in der Musikwelt verschollen. Die Umschlagseite der Partitur trägt das Datum 25. April 1862. Bruckner hat das 37 Seiten umfassende Werk als Gelegenheitskomposition geschaffen. Der Wert übersteigt aber weit den schlechtbeleumundeten Begriff „Gelegenheitsarbeit", so daß ein näheres Eingehen auf diese Komposition in ihrem Inhalt begründet ist. Das Orchester (die Partitur weist auf: Tympani D und A, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 A-Klarinetten, 2 D-Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner in G, 2 in D, 3 Clarinos, Alt-, Tenor-, Baßtrombone und Bombardon, sowie vierstimmigen Männerchor) setzt unisono *ff* mit dem Motiv



ein. Der Männerchor führt erst durch Lagenwechslung, dann in harmonischer Steigerung den Gedanken weiter. Fugenartig reihen sich 18 Takte alla breve an. 8 Takte, rhythmisch und harmonisch breit gehalten, beschließen den Teil. Die folgenden Verszeilen: „Taue deine Kraft und Stärke“ werden von einem Soloquartett vorgetragen. Die Stelle zeichnet sich durch einen stark chromatischen Einschlag aus. Der Chor wiederholt im Piano den Text, aber mit geänderter Melodie. Flöte und Klarinette, zu denen später noch das Fagott hinzutritt, umranken unisono den Chorsatz. Wieder ertönt die Anrufung wie zu Beginn, die sich bei der Wiederholung der Worte: „Maria preiset“ lebhafter gestaltet.

Zu hämmernden, akkordisch gehaltenen Achteln der Flöten, Klarinetten und Hörnern, vom Fagott grundierend getragen, steigt eine Solobaßstimme auf:



Diese Stelle ist typisch brucknerisch. Der frageähnlichen Melodiewendung im vorletzten Takte begegnen wir häufig in Bruckners Werken.

An das kurze Solo reiht sich ein Solo-Quartettsatz: „Das ist der Unbefleckten Haus“ (E dur) voll milder, weicher Melodik und Harmonik. Nach den ersten 16 Takten werden 8 notengetreu repetiert, die Weiterführung bietet nichts Erwähnenswertes. Ein 10taktiges Präludium (2 B-Klarinetten und 2 Fagotte) trägt ruhigen, beschaulichen Charakter und leitet nach G dur über. Die folgenden 6 Verszeilen, beginnend bei: „Des Landes Stämme wallen fromm“ bringen einen einfachen Choral ohne wesentlichen Tonartwechsel. Der Schlußchor ist analog der Einleitung; es tauchen keine eigentlich neuen Gedanken auf, nur entfaltet Bruckner darin eine wuchtige Steigerung, die in ein breites „Amen“ ausklingt.

Zweifelsohne wird bei einem der folgenden Bruckner-Stiftungsfestkonzerte Göllerich die Festkantate zu neuem Leben erwecken. **Franz Gräflinger (Linz a. D.).**



Mannheim. Das „Brüder Post-Quartett“ hat in schönem Zusammenspiel mit dem Pianisten Röhmeyer *Thuilles* edles Klavierquintett op. 20 als Neuheit aufgeführt. In der Philharmonie hörte man von dem durch Berliner Musiker erweiterten „Klingler-Quartett“ Beethovens Septett und Schuberts Oktett, das letzte besonders in restloser Vollendung. — Das Hoftheater hat eine Johann Strauß-Matinee veranstaltet und „Brüderlein Fein“, *Leo Falls* entzückendes kleines Singspiel, zum ersten Male gegeben. — Weiter brachte die Oper neueinstudiert Glucks „Orpheus“ und in Erstaufführung *Leopold Reichweins* vieraktiges indisches Musikschauspiel „Vasantasena“, das, von dem hier bekannten Komponisten selbst geleitet, einen freundlichen Achtungserfolg hatte. Die Musik, die die dramatischen Vorgänge illustrieren will, ist technisch geschickt gearbeitet, hat aber zu wenig gedanklichen Gehalt, um in ihrer Gesamtheit zu interessieren, und zu wenig stilistische Eigenart, um einheitlich zu wirken. Die Aufführung selbst war vortrefflich. — Das Hoftheaterorchester brachte unter *Bodanzky* in der siebten Akademie russische Meister, neu das nicht sehr bedeutende Klavierkonzert *Rachmaninoffs* und *Tschaikowskys* unterhaltende Orchestersuite „Nußknacker und Mausekönig“. *H.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Ein verschollenes Opernwerk Rossinis soll in nächster Saison in der *Berliner* Komischen Oper auferstehen: das Jugendwerk „Tancred“, das Rossini als 21jähriger Jüngling für Venedig schrieb, wo es am 16. Februar am Theater Fenice zuerst gegeben wurde. „Tancred“ ist eine „heroische Oper“ in zwei Akten, deren Libretto von dem Italiener Rossi dem gleichnamigen Voltaireschen Trauerspiel entnommen ist.

— Im Goethe-Theater zu *Lauchstädt* hat man *Pergolesis* „La serva padrone“, Glucks Oper „Der betrogene Kadi“ und Webers „Abbu Hassan“ zur Aufführung gebracht.

— Im *Frankfurter* Stadttheater erscheint jetzt wieder *Prochazkas* Oper „Das Glück“, das dort schon früher mit Glück gegeben wurde, auf dem Spielplan.

— „Rahab“, eine einaktige Oper von *K. v. Frankenstein*, ist von der Direktion des *Hamburger* Stadttheaters als Uraufführung angenommen worden.

— Eine in Berlin lebende Engländerin, *Adela Maddison*, hat mit Genehmigung Ludwig Fuldas das Märchenspiel „Der Talisman“ zu einer vieraktigen Oper vertont. Die Komponistin hat sich an den Wortlaut des Stückes gehalten und nur an einigen Stellen Kürzungen vorgenommen.

— *Richard Strauß* hat im tschechischen Nationaltheater in *Prag* seine „Elektra“ dirigiert. Strauß, mit Beifallssturm empfangen, mußte, wie aus Prag geschrieben wird, nach Schluß der Vorstellung ungezählte Male auf der Bühne erscheinen. Wie verlautet, hat das Nationaltheater auch die „Feuersnot“ erworben.

— Bei einer Galavorstellung in *Paris* (Wohltätigkeitszwecke) ist zum erstenmal seit dem Krieg auf der Bühne der Großen Oper deutsch gesungen worden. Der zweite Akt von „Tristan und Isolde“ wurde durch deutsche Künstler vor einem Pariser Publikum dargestellt: Olive Fremstad als Isolde, Burrian als Tristan und Hinkley als König Marke. Fünf- oder sechsmal wurden die Künstler nach dem „Wagnisse“ gerufen und die Zeitungen sind des Lobes voll. Toscanini dirigierte auswendig.

— Unter Leitung von *Otto Lohse* ist in *Brüssel* Wagners „Ring“ in deutscher Sprache in Szene gegangen und hat Begeisterung hervorgerufen. Kapellmeister Lohse wurde zum Schluß von der Königin persönlich beglückwünscht.

*

— Der „Sternsche Gesangverein“ in *Berlin* hat den bisherigen Dirigenten des Münchner Tonkünstlerorchesters (ehemaliges Kaim-Orchester), *Iwan Fröbe*, zum Dirigenten gewählt. Unter seiner Leitung veranstaltet der Verein im kommenden Winter drei Chorkonzerte, in denen als Hauptwerke das Requiem von Mozart, der 100. Psalm von Händel, die „Alceste“ von Gluck und das „Trunkene Lied“ von Oskar Fried zur Aufführung gelangen.

— In *München* hat im „Prinzregenten-Theater“ eine konzertmäßige Darstellung von Szenen aus dem „Parsifal“ stattgefunden. In den „Münchner N. Nachr.“ lesen wir darüber: „Aus dem ‚mystischen Abgrunde‘ des Orchesters empor erklingen die weihevollen Töne des Vorspiels, langsam und feierlich teilt sich der Vorhang, das Auge erwartet, ja es schreit geradezu nach dem der Musik entsprechenden Bilde — und was sieht man? Die schwarzbefrackte Schar eines riesigen Männerchors und davor auf zwei (oder drei) Stühlen die ebenso schwarzbefrackten Gestalten der Solisten und als Rahmen für dieses Bild — die Dekoration des Gralstempels!“ — Und das konnte in der Kunststadt München geschehen?

— In der Kreuzkirche zu *Dresden* hat eine Gedenkfeier für *Robert Schumann* stattgefunden. Schumann, der von 1844 bis 1850 seinen Wohnsitz in Dresden hatte, unterhielt während dieser Zeit wiederholt Beziehungen zur Kreuzkirche. Wie neuerdings bekannt wird, gedachte er anläßlich des Todes Chopins im Jahre 1849 in dieser Hauptkirche Dresdens eine geistliche Musikaufführung zu veranstalten. Die Aufführung unterblieb jedoch damals. Die jetzige Feier wurde mit der zweiten der sechs großen Orgelfugen über B-A-C-H eingeleitet, die *Alfred Sittard* spielte, worauf der „Kreuzchor“ unter *Otto Richter* des Meisters kirchliches Hauptwerk, seine c moll-Messe, sang. Das selten gehörte Werk, eines der Hauptwerke romantischer Kirchenmusik überhaupt, ist weitester Verbreitung wert, so gut wie irgend eines der Chorwerke Schumanns. Es enthält Stellen von gewaltiger Größe und

Erhabenheit. Der echteste Schumann darin ist das geheimnisvoll und sehnsüchtig beginnende Sanktus sowie das zarte, tiefempfundene Offertorium für Mezzosopran, Orgel und obligates Cello, welch letzteres in *Marie Alberti* und Kammervirtuose *Joh. Smith* seine Interpreten fand. Der bei der Feier amtierende Geistliche hielt eine Ansprache über das Schriftwort: „Es sind mancherlei Gaben, aber es ist ein Geist" usw. Die Feier wurde durch Glockengeläute eingeleitet.

— In *Dresden* hat sich ein neues Trio, bestehend aus den Herren Prof. Bertrand Roth, Dr. Wolfgang Bülau und Kammervirtuose Johannes Smyth, gebildet. Es nennt sich „Roth-Trio".

— Ein „Dresdner Vokalquartett" hat sich aus den bekannten Konzert- und Oratoriensängern *Elsa Schjelderup* (Sopran), *Julia Rahm-Rennebaum*, Fürstl. Kammersängerin (Alt), *Paul Tödten* (Tenor) und *Ernst Häntzsch* (Baß) gebildet. Die Künstler beabsichtigen im Oktober kommender Saison in Dresden ihr erstes Vokalquartettkonzert zu geben. Ihre geschäftliche Vertretung hat die Konzertdirektion *F. Ries* (Dresden) übernommen.

— *Karl Breidenstein*, Lehrer für Orgelspiel und Musiktheorie an Dr. Hochs Konservatorium und Organist an St. Katharinen in Frankfurt a. M., hat im vergangenen Winter fünf historische Orgelkonzerte in der St. Katharinenkirche veranstaltet. Es wurden aufgeführt Orgelwerke von Frescobaldi, Byrd, Froberger, Muffat, Buxtehude, Pachelbel, Fischer, Scheidt, Hauff, Böhm, Bach, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Rheinberger, Liszt und Reger.

— In *Eisleben* sind im Winter 1909/10 folgende Werke unter Leitung von Dr. *Herm. Stephani* aufgeführt worden: Bach: 3 Kantaten, Haydn: Die Schöpfung, Arn. Mendelssohn: Das Leiden des Herrn, W. Wiegert: Weihnachtskantate, Wagner: Szenen aus den Meistersingern, Draeseke: Ouvertüre zu „Herrat", Schillings: Vorspiel und 1. Szene des 3. Aktes aus der Musiktragödie „Moloch" (Das Erntefest), Stephani: „Herbstwald" für Chor und Orchester, Herzogenberg: 2 Hebbel-Quartette, Bruckner: Tedeum.

— Einen wirklich künstlerischen Abschluß der heurigen Konzertsaison in *Regensburg* hat *Aug. Klughardts* Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" gebracht, ausgeführt vom Damengesangverein, Liederkranz und dem Orchester der Elferkapelle. Solisten: Hans Kreutz, Martin Volker und Wanda Gaehde von der Regensburger Oper, Kammersängerin Frau Emma Tester (Stuttgart). Die Aufführung unter Kapellmeister Jalowetz machte auf die zahlreichen Zuhörer starken Eindruck. *L. W.*

— In *Bad Aachen* veranstaltet während der vom 1. Mai bis 1. Oktober dauernden Sommersaison der Kurdirektor einen Zyklus von 12 philharmonischen Konzerten und 3 Kammermusikabenden. In diesen wirken mit Franz Mikorey, Max Reger, Max Schillings ausschließlich mit eigenen Kompositionen, ferner die Damen Carola Mikorey-Lorey, Claire Dux, Iracema-Brügelmann, die Herren Leopold Ullmann, Richard Friede (Klarinette), Fritz Dietrich (Violine), Hans Moth (Violoncello) und das Aachener Streichquartett. Zur Mitwirkung in den philharmonischen Konzerten sind gewonnen: Alice Guszalewicz, Angèle Vidron, Tilly Jonas, de Leuwe-Bauer, Hövelmann-Tornauer, Selma vom Scheidt für Gesang, Elly Ney für Klavier und die Herren Brandenberger, Pastor, Julius vom Scheidt, Ullmann für Gesang, Hofschauspieler Erdberg als Rezitator, Diehl, Dietrich für Violine, Moth (Violoncello), Fritz Fleck und Alfred Höhn (Klavier), Wißmann (Klarinette), das Aachener Streichquartett und der Männergesangverein „Konkordia". *St.*

— Bei den festlichen Maigastspielen am *Grazer* Stadttheater erzielten *Sigrid Arnoldson* (Mignon, Lakme, Regimentstochter, Nedda), *Heinrich Knote* (Walter v. Stolzing und Tannhäuser) und *Margarete Preusse-Matzenauer* von der Münchner Hofoper außergewöhnliche Erfolge. Besonders gefeiert wurde letztere, die nun als Amneris, Fidelio, Ortrud und Brünnhilde (Walküre) zum ersten Male vor ihre begeisterten Landsleute getreten war. *J. S.*

— Der Vorstand des Schweiz. Tonkünstlervereins hat als dritte Publikation der „Nationalausgabe" das Streichquartett No. 2 (cis moll) von *Hermann Suter* ausersehen, das am Tonkünstlerfest in Winterthur und in Zürich großen Erfolg hatte.

— Unter Mengelbergs Leitung hat der Prolog zu „Cassandra" für Bariton, Frauenchor und Orchester aus der gleichnamigen Oper von *Vittorio Gnecchi* die Uraufführung erlebt.

— *Scrjabin* hat eine eigenartige Komposition beendet, die er „Prometheus" nennt; es ist ein Werk für Orchester und Klavier, aber keineswegs ein Klavierkonzert. Scrjabin, der im nächsten Winter zwanzig Konzerte in Deutschland zu geben gedenkt, wird das Werk im Januar in Gemeinschaft mit Sergei Kussewitzky in Berlin zur Aufführung bringen.

— Das „Münchner Tonkünstlerorchester" hat eine erfolgreiche Tournee durch Frankreich, Spanien, Portugal und die Schweiz beendet. Unter Leitung von *José Lassalle* wurden 30 Konzerte gegeben: in Lyon, Marseille, Madrid (4), Lissabon (4), Porto, Valencia, Barcelona (3), Saragossa, Bilbao, San Sebastian, Bordeaux, Genf, Vevey, Lausanne, Neuchâtel. Gespielt wurden Werke von Händel, Haydn, Beethoven, Raff, Liszt, Bruckner, Wagner, R. Strauß, Mahler, d'Albert, C. Franck, Berlioz, Dukas. Die „Tannhäuser-Ouvertüre" mußte in einigen Städten wiederholt werden. Das Orchester ist für eine neue Tournee für das Jahr 1912 verpflichtet worden.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Von der Richard-Wagner-Stipendienstiftung.* Das Kapital der Stiftung ist auf 330 000 Mk. angewachsen, und das immer näher rückende Jubiläumsjahr wird gewiß den Sammeleifer noch weiter stärken. Die Stiftung wird von Friedrich von Schoen in München verwaltet und untersteht der Aufsicht des bayrischen Staates. In jedem Festspieljahr gelangen die vorhandenen Zinsen in Form von Freikarten und Reisestipendien zur Verteilung. Im Festspieljahr 1908 konnten Stipendien an 315 Personen im Betrage von 20 547 Mk. vergeben werden. Es befanden sich Angehörige aller Stände darunter, hauptsächlich jüngere Leute, Studierende, Künstler, Lehrer und Lehrerinnen, Beamte und Geistliche, Mediziner und Schriftsteller, Handwerker und Arbeiter, Lehrer und Lehrerinnen, alle, die erziehlich auf unser Volk wirken können, werden bei der Verteilung besonders gern berücksichtigt. Die nächsten Festspiele finden 1911 statt.

— *Im Zeichen der modernen Musik.* In *Paris* hat sich eine „Société Musicale Indépendante" organisiert, deren Direktion Gabriel Fauré, Louis Aubert, André Caplet, Roger Ducasse, Jean Huré, Charles Koechlin, Maurice Ravel, Florent Schmitt und Emile Vuillermoz angehören. Die Gesellschaft wird es sich zur Aufgabe machen, Werke der modernen Musik, veröffentlichte und unveröffentlichte, französische und fremde und einerlei welchen Stils, zur Aufführung zu bringen. — Es scheint also mit den „Modernen" doch noch nicht so ganz aus zu sein.

— *Vom Berliner Opernhaus.* Das „Berl. Tagbl." meldet: „Der Kaiser hat den Wunsch zu erkennen gegeben, die von Geheimrat *Ludwig Hoffmann* entworfenen Skizzen über den Umbau des alten Opernhauses kennen zu lernen, und in Erfüllung dieses Wunsches hat eine Abordnung, an deren Spitze der Berliner Oberbürgermeister *Kirschner*, dem Kaiser die Entwürfe vorgelegt und erläutert. Das Projekt des Stadtbaurates sieht die Umwandlung des Opernhauses in ein *Konzert- und Festhaus* vor. Die Schöpfung des Baumeisters Friedrichs des Großen soll im Aeußeren wie im Inneren wieder mehr ihren alten Formen genähert werden. (Bei diesem Umbau sollen natürlich auch die eisernen Nottreppen fallen.) Im wesentlichen ist das Opernhaus dabei als Repräsentationshaus der städtischen Körperschaften bei besonderen Anlässen gedacht. Der Kaiser, der die Entwürfe Hoffmanns bis in die Details durchging, äußerte sich sehr befriedigt.

— *Von den Theatern.* In *Wien* soll nach dem Ausscheiden des jetzigen Oberregisseurs *v. Wymetal* aus der Hofoper dieser Posten nicht mehr besetzt werden. Das Amt des Vorstandes für das Ausstattungswesen soll in die Hände des Professors *Lefler* gelegt werden, der als Beirat für das Ausstattungswesen im Burgtheater fungiert. Neben diesem werden von Fall zu Fall die hervorragenden Wiener Maler Aufträge erhalten, die szenischen Bilder für die Hofoper herzustellen. Weiter wird geplant, auch für die Oper ein Regiekollegium nach dem Muster der früheren Regiekollegien des Burgtheaters einzurichten. Hervorragende Künstler sollen hiefür als Beiräte hinzugezogen werden.

— *Ein Theatergesetz in Oesterreich.* Der volkswirtschaftliche Ausschuß des Abgeordnetenhauses hat ein Subkomitee eingesetzt, das sich mit einem Antrag wegen der Schaffung eines Theatergesetzes beschäftigt. Nach Vorschlag des Referenten Urban soll die Materie in drei Abschnitten behandelt werden: öffentlich-rechtliche Verhältnisse des Theaters, der Bühnendienstvertrag und das Verlagsrecht an Bühnenwerken. Der zweite Abschnitt wurde inzwischen an die Abgeordneten verteilt. Die wichtigsten Punkte sind: die Anschaffung der zur Darstellung erforderlichen, zum täglichen Gebrauche aber nicht benutzbaren Garderobestücke kann dem Darsteller nur auferlegt werden, wenn seine festen Bezüge 10 000 Kronen jährlich übersteigen. Zum Schutz der weiblichen Bühnenmitglieder sind für unverschuldete Krankheitsfälle weitgehende Bestimmungen vorgesehen. Der Entwurf behandelt dann das Recht der Rollenverweigerung, die Kündigungsfristen und die Vereinbarungen mit Theateragenturen. Für die Teilnahme an den Vorproben soll dem Bühnenmitglied der Anspruch auf die Hälfte der Bezüge zustehen.

— *Vom Urheberrecht.* Eine wichtige r e i c h s g e r i c h t l i c h e Entscheidung liegt vor: Die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer“ hatte einen Prozeß gegen die Kurdirektion des Bades Neuenahr wegen Verletzung des Aufführungsrechtes angestrengt. Das Landgericht in Koblenz kam zu der Ansicht, daß derjenige A u f f ü h r e n d e r sei, der die Auswahl der Stücke verfüge, nicht aber wer die äußeren Bedingungen für die Veranstaltung von Konzerten schaffe. Das Reichsgericht pflichtete dieser Ansicht bei, indem es die Revision verwarf. Damit ist festgestellt, daß wohl in den meisten Fällen der K a p e l l m e i s t e r für die Einhaltung oder Verletzung des Aufführungsrechtes verantwortlich ist. — Aus *Budapest* wird geschrieben: In dem Prozeß, den *Maurice Maeterlinck* gegen den Schriftsteller *Emil Abranyi* angestrengt hatte, weil dieser aus dem Drama „Monna Vanna“ ein Opernlibretto verfertigt hatte, wurden Abranyi und die Direktoren der Budapester Oper, Mader und Meszaros, die die Oper aufgeführt hatten, wegen Verletzung des literarischen Eigentums vom Obergericht zu je 100 Kronen Geldstrafe verurteilt. Ferner wurde die Vernichtung des konfiszierten Librettos ausgesprochen.

— *Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Bayern.* Der XIX. Band der Publikationen wird soeben herausgegeben. Er enthält eine Sammlung ausgewählter Werke des hervorragenden Augsburger Komponisten und Kantors *Adam Gumpelzhaimer* (1559—1625), nebst einem Porträt des Künstlers und einer umfangreichen biographisch-kritischen Einleitung, bearbeitet von Dr. Otto Mayr. Die Leitung der Publikationen führt seit der Gründung der Gesellschaft Universitätsprofessor Dr. Adolf Sandberger.

— *Ein Operntrust.* Aus London wird berichtet: Nachdem die „Manhattan-Opera“ in New York verschwunden ist, beherrscht nunmehr die Metropolitan-Oper vollständig das Feld. Es gibt also in der großen Stadt New York eine zweite Opernbühne nicht mehr, und da die Opern von Boston, Philadelphia und Chicago nichts anderes sind als Filialen der New Yorker Opern, so ist auch der Operntrust geschlossen. Die Folgen dieses Schrittes machen sich übrigens geltend; die Metropolitan-Oper will nicht mehr mit Stars arbeiten, sondern mit e i n g e s c h u l t e n E n s e m b l e s, was für die erstklassigen europäischen Künstler einen ganz gewaltigen Verlust bedeutet, denn es ist klar, daß von nun ab die schwindelhaften Gagen nicht mehr bezahlt werden. — Wir hatten bereits früher darauf hingewiesen, daß die Steigerung der Gagen nicht ins Ungemessene gehen kann. Unsere Sänger möchten daraus die Lehre ziehen. Daß auch für Europa wieder gesundere Verhältnisse eintreten würden, wenn die „amerikanische Gefahr“ der Gagentreibung vorüber, bedarf keiner weiteren Erwähnung. Die Bäume wachsen eben nicht in den Himmel.

— *Kongreß.* Der *V. Musikpädagogische Kongreß* findet Ostern 1911 statt. Der Vorstand ersucht alle Interessenten, möglichst vielseitige Wünsche und Vorschläge zur Ausgestaltung des Kongresses einzureichen, damit eine alle Teilnehmer befriedigende Tagesordnung aufgestellt werden kann. Zusendungen sind an die Geschäftsstelle des Musikpädagogischen Verbandes zu Händen des I. Vorsitzenden, Berlin W. 62, Lutherstr. 5 zu richten.

— *Rhythmische Gymnastik.* Professor *Emil Jaques-Dalcroze*, rühmlich bekannt durch seine ausgezeichnete Methode rhythmischer Gymnastik und durch grundlegende Neuerungen auf dem Gebiete der Gehörsbildung wird die Leitung einer „Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus“ in *Dresden-Hellerau* übernehmen. Jaques-Dalcroze, als bedeutender Musikpädagoge der Gegenwart von allen Fachkreisen geschätzt, hat im letzten Jahr mit den rhythmischen Uebungen seiner Schülerinnen auch in weiteren Kreisen berechtigtes Aufsehen erregt, so in Berlin, Leipzig, Dresden. An den Konservatorien von Wien und Köln ist seine Methode als obligatorisches Unterrichtsfach eingeführt, eine seiner Schülerinnen wirkt als Lehrerin für Tanz und Rhythmus an der Stuttgarter Hofoper und auch an der Dresdner Hofoper soll der Unterricht erteilt werden. In Dresden hat sich nun ein Komitee zur Gründung dieser Anstalt gebildet. Bis zur Fertigstellung des Gebäudes (Herbst 1911) finden die Kurse im *Alten Ständehaus* in Dresden statt. Der diesjährige Kursus dauert von Mitte Oktober bis Mitte Juni. In Genf hatte Jaques-Dalcroze etwa 350 Schüler, 50 Schüler werden ihn nach Dresden begleiten. Genaue Auskunft erteilt die Geschäftsstelle der Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus in Dresden 15-Hellerau.

— *Vom Musikverlag.* Man schreibt uns: Der Musikverlag Max Jakubowski in Königsberg und die Musikabteilung des Verlages Breer & Thiemann in Hamm sind in den Besitz des Komponisten *Fritz Baselt* in Frankfurt a. M. übergegangen.

— *Stiftung.* Für die Wiener Hofoper hat die in Berlin lebende Schwester *Theodor Reichmanns* ein Porträt des Künstlers als „Don Juan“ gestiftet. Das Bild wird im Foyer des Wiener Opernhauses in der Galerie berühmter Mitglieder seinen Platz finden.

— *Mozartiana.* Beim Wettbewerb für Entwürfe zum Bau des „Mozarthauses“ in Salzburg sind die ersten drei Preise Prof. Richard Berndl aus München, Prof. Dr. Fabiani aus Wien und Baurat A. v. Wurm-Arnkreuz aus Wien zugefallen. 64 Entwürfe wurden im ganzen eingesandt.

— *Jahresbericht.* Die *Herner* „Konzertgesellschaft“ sendet uns ihren letzten Jahresbericht zu.

— *Preiserteilung.* Beim Wettspielen der besten Violinspieler im „Klindworth-Scharwenka-Konservatorium“ in Berlin ist der Preis, eine Meistergeige aus dem Atelier des Geigenbauers Ernst Keßler, Herrn Tadeus Schulz, einem Zögling von Issay Barmas, zugesprochen worden.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Die Pianistin *Hedwig Marx-Kirsch* in Mannheim ist zur Großherzoglich hessischen Kammervirtuosin ernannt worden. — Prof. *Carl Wendling* in Leipzig hat vom russischen Zaren das Offizierkreuz des St. Stanislausordens erhalten.

— Von *Wien* aus dringt unablässig die Kunde, daß es an der Hofoper „kriselt“. Es heißt, der Hofoperndirektor *Felix v. Weingartner* werde gegen Ende des Jahres von seiner Stelle zurücktreten; zu seinem Nachfolger werde der jetzige Kapellmeister der Berliner Hofoper, Dr. Karl Muck, ernannt werden. Die Meldungen werden bisher von Weingartner und Dr. Muck dementiert, der sich durch Erneuerung seines Kontraktes weiter an die Berliner Hofoper gebunden habe. Die nächste Zeit wird es kundtun, ob diese Gerüchte wahr sind oder nicht.

— Das Entlassungsgesuch des Direktors des *Leipziger* Stadttheaters, *Robert Volkner*, ist vom Leipziger Magistrat angenommen worden. Herr Volkner wird die Intendantur der Frankfurter Stadttheater nunmehr definitiv übernehmen.

— Professor Dr. *Max Bruch*, der Vizepräsident der königl. Akademie der Künste und Vorsteher der Abteilung für Komposition und Theorie an der königl. akademischen Hochschule für Musik in Berlin, will mit Schluß des Sommersemesters seine Lehrtätigkeit aufgeben und aus dem Staatsdienst ausscheiden. Professor Bruch ist 72. Jahre alt.

— *Hans Leschke*, der als Klaviervirtuos und Solorepetitor am Großherzoglichen Hoftheater bisher in Weimar tätig war, ist als zweiter Kapellmeister für die Detmolder Hofoper verpflichtet worden.

— *Max Fiedler* ist von Boston wieder in Hamburg eingetroffen.

— Am 22. Juni ist *Theodor Leschetizky* 80 Jahre alt geworden. Die „N. M.-Z.“ hat einen Aufsatz mit Bild über diesen berühmten Klaviervirtuosen-Pädagogen in No. 18 des 29. Jahrgangs gebracht.

— Zu *Karl Goldmarks* 80. Geburtstag haben in seiner Vaterstadt *Keszthely* in Ungarn große Festlichkeiten stattgefunden. Am Geburtshause wurde eine Tafel enthüllt. Bankette und Konzerte folgten einander; die Budapester Philharmoniker und Mitglieder der Budapester Oper bestritten den musikalischen Teil der Festlichkeiten, an denen der greise Jubilar teilnahm.

— Sein 40jähriges Künstlerjubiläum hat kürzlich der Musikdirektor *Alois Janetschek* in Karlsbad gefeiert. Als Vorsteher einer Musikbildungsanstalt und Dirigent des Musikvereins hat er seiner Vaterstadt Karlsbad rühmliche Dienste geleistet.

— Der Komponist der „Louise“, *Gustave Charpentier*, hat den 50. Geburtstag begangen.

— Auf der Reise nach dem Süden ist der Wiener Musikhistoriker Prof. *Oswald Koller* im 58. Lebensjahre gestorben.

— In *Nürnberg* ist im Alter von 73 Jahren der Komponist *Wendelin Weißheimer* gestorben, der in freundschaftlichen Beziehungen zu Richard Wagner gestanden hatte. Er hat darüber in einem Buch „Erlebnisse“ berichtet, dessen zweiter Band gegenwärtig im Druck ist. Als Tondichter ist er mit zwei Opern „Theodor Körner“ und „Meister Martin und seine Gesellen“, einer Komposition „Das Grab im Busento“ und Liedern hervorgetreten.

— Auf seiner Besitzung Mönchehof ist der ehemalige Intendant des Kasseler Hoftheaters, Freih. *Adolf v. Gilsa*, gestorben.

— Eine erschütternde Kunde durcheilt, eben als diese Blätter in Druck gehen sollen, *Stuttgart:* Hofkapellmeister Dr. *Aloys Obrist* hat die Kammersängerin *Anna Sutter*, die geniale Darstellerin und Sängerin der Stuttgarter Hofbühne, am 29. Juni früh in ihrer Wohnung erschossen und sich dann selbst entleibt. Die Erregung in der Stadt — Frl. Sutter war das beliebteste Mitglied der Hofoper — ist ungeheuer, die Teilnahme an dieser Tragödie allgemein.

Verantwortlicher Redakteur: O s w a l d K ü h n in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 23. Juni, Ausgabe dieses Heftes am 7. Juli, des nächsten Heftes am 21. Juli.

Neue Gesangsmusik.

Kinderlieder können nur auf einem Boden erwachsen und gedeihen, wo Liebe zu den Kindern und ein Interesse vorhanden ist, in die Seele des Kindes sich hinein zu fühlen und in seine Welt sich einzuleben. Solche Lieder sind entweder zum Singen für die Kinder selbst bestimmt oder für Erwachsene, um dem Kinde vorgesungen zu werden. In beiden Fällen müssen sie einfach und natürlich empfunden und gestaltet sein und einen kindlichen Geist atmen. Zu der ersteren Gattung gehören

Karl Reinecke, Kinderlieder. 3 Bände à 3 Mk. Verlag von *Breitkopf* & *Härtel* in Leipzig. Der uns vorliegende III. Band enthält 22 Liedchen zu passenden Texten heiteren und ernsten Inhalts, leicht sangbar und melodisch mit leichter Klavierbegleitung. Manche derselben, wie „Gleich und gleich" (Goethe) „Der Morgentau", „Der kleine Optimist" (Klara Reinecke), „In der Nacht", „Der Abendwind" sind in der Tat kindlich und von lieblichem Reiz.

Richard Wintzer. Kinderlieder von *Frieda Schanz.* op. 15. (2 Mk.) *Verlag Melodia, Berlin.* Dieser schön ausgestattete Kinderliederband, in dem der Komponist mit der Dichterin wetteifert durch reizvolle, echt musikalische Vertonung ihrer sonnigen Gedichte ist eine köstliche Gabe für Kinder und Mütter, für frische, muntere Knaben wie für zarte Mägdlein. Originell und entzückend zugleich ist das „Schlummerlied" No. 12.

Kor Kuiler. Voor de Jeugd. 6 Liedjes met pianobegeleiding. op. 26. (1.25 Mk.) Verlag von *A. A. Noske* in *Middelburg.* Der holländische Text dieser 6 ansprechenden Liedchen ist leider nicht verdeutscht, sonst würden sie gewiß auch der deutschen Jugend Freude machen.

Pauline Volkstein. 24 Volkslieder mit einfacher Begleitung. (1.50 Mk.) *R. Volkmann,* Musikalienhandlung in *Weimar.* Ein schlichter kindlicher Geist mit offenem Sinn für volkstümliche Melodik begegnet uns auch in diesen 24 kleinen Liedern.

Volkmar Andreae. 1. Vier Gesänge op. 15: Wenn ich Abschied nehme (M. 1.20). Eiche im Sturm (M. 1.50). Nirgend mehr Sonnenschein (M. —.80). Der Bevorzugte (M. 1.20). 2. Sechs Gedichte in Schweizerdeutscher Mundart von Meinrad Lienert (à M. 1.20, 1.50 und —.80). Verlag von *Gebr. Hug & Co., Leipzig* und *Zürich.* Die drei ersten der vier Gesänge sind für Tenor, der vierte für hohen Koloratursopran. Während jene durch den tiefen Ernst der Empfindung, No. 2 ganz besonders durch das Kraftvolle, Markige und den hohen Schwung der Empfindung sich auszeichnen, kommt im vierten der 4 Gesänge ein köstlicher Humor zum Ausdruck. Schlichte Melodik und ein echt volkstümlicher Ton zeichnet die sechs Gedichte in Schweizer Mundart aus. Ganz reizend z. B. ist das leichte gràziöse „I wett, i wär 's Chopf-chüsseli i ihrem wyße Bett". Dr. *A. Schüz.*

Lieder ausländischer Komponisten.

Ich empfinde den Zauber *französischen* Wesens am intensivsten beim Anhören französischer Lieder. Da verbindet sich mit den flüchtigen, weichen Lauten der Sprache eine ähnlich graziöse und einschmeichelnde Musik, die zwar die deutsche Wucht und Tiefe nicht erreicht und oft mehr mit den im Text enthaltenen Gefühlen spielt, die aber in ihrer Eigenart, in ihrer Leichtigkeit und Feinheit uns Deutschen unerreichbar und unnachahmbar sind. Unter den bei *Foetisch* (Paris oder Lausanne) erschienenen *Liedern* von **R. Ganz** für eine Singstimme mit Klavier (einzeln à 1.50—2 Fr.), finden sich Prachtexemplare französischen Stils. Wer z. B. von dem herrlichen Lied „Il faut aimer" auch nur zwei Takte auf dem Klavier allein vorgespielt bekäme, würde sofort merken: „das hat kein Deutscher geschrieben". Ein eigentümlicher Tonfall (Melodieumbiegung), Anklänge an die Kirchentonarten, flüchtig dahinhuschende, wie rezitierte Silben, Schwelgen in romantischen Klängen, zarte Melancholie mit pompösem Pathos abwechselnd, scheinen mir die charakteristischen Merkmale dieses Genres zu sein. Eine feine Kultur spricht aus diesen Liedern, die Stimmung ist genau präzisiert, die Deklamation liebt akkordliche Sprünge mehr als stufenweises Schreiten, die Begleitung ist nicht immer selbständig, aber harmoniereich und oft dankbar. Außer dem erwähnten „Il faut aimer" heben wir noch folgende Gesänge des Autors hervor: „*Si vous n'avez rien à medire*" mit der obstinaten Begleitungsfigur b c d c; „*Lied*" — die Franzosen haben bekanntlich keinen genau unserem Begriff „Lied" entsprechenden Ausdruck und benützen daher das deutsche Wort —, sehr melancholisch, „*Noël en rêve*" zart, tonmalerisch, „*Avec toi*" hinreißend, „*La Marguerite*" schlicht, „*Chanson d'avril*" reizend, schließt fragend mit einem Sextakkord; „*Chanson de Barberine*" 1.35 Fr., sehr eigenartiger Tonfall.

Nicht minder französisch als die Ganzschen Lieder sind auch die von **Doret** (Verlag von *Foetisch*). „*Séparation*" (Scheiden) muß mit deutschem Text von Neitzel gesungen seltsam klingen, die elegante Musik zu den trauernden Worten! Das Lied: „*Les feuilles sont mortes*" (Tote Blätter) dagegen nähert sich deutscher Art mehr an.

Leider können wir unsern Lesern in diesem Zusammenhange nicht auch gleichwertige Typen *italienischer* Lyrik empfehlen, denn das uns vorliegende „*Ave Maria*" von dem berühmten **Leoncavallo** (für hohe Stimme mit Harfe oder Klavier und Harmonium ad libitum, Verlag von *Schmiedel, Triest,* 2 M., auf dem Titelblatt eine „Madonna col bambino") erhebt sich in Erfindung und Empfindung nicht viel über das Mittelmaß. Z. B. ist die Form nicht aus dem Satzbau des Textes heraus entwickelt; für diesen Mangel entschädigt es aber durch breit hinströmende Melodie, Einfachheit und Dankbarkeit. Es schließt effektvoll (!) im *ff*. Der Text ist lateinisch, das dem Papst gewidmete Lied also international. Wertvoll, hauptsächlich vom musikhistorischen Standpunkt aus, ist die bei *Schmidl* erschienene *Sammlung von 20 Arien aus den Opern F. Cavallis* (1599—1676) unter dem Titel: *Tesori musicali italiani,* von denen No. 9, 12, 15 und 16 vorliegen. Der Text ist italienisch, jede No. 50 Pf. Sie sind klassisch einfach und besonders zum Studium verwendbar. *C. K.*

Für Harmonium solo und ensemble.

S. Karg-Elert. Sonatinen für Harmonium, 1. G dur (2.50 M.), 2. e moll (2.50 M.), 3. a moll (3 M.). Verlag von *Carl Simon, Berlin.* Die köstlichen Sonatinen erfordern keine Virtuosen, spielen sich leicht und mit Lust, etwas archaistisch im Stil, aber mit Herbeiziehung der modernen Harmonik, dabei melodisch und überaus ansprechend werden sie jedem Harmoniumspieler Freude machen.

Beethoven. Vier Sätze aus der Trio-Serenade op. 8. Von demselben Komponisten bearbeitet und im genannten Verlag für Klavier und Harmonium erschienen: Marcia (1.50 M.), Adagio (2.50 M.), Menuetto (2 M.), Variazioni (3 M.). Die Bearbeitung ist wirkungsvoll und kommt das Harmonium in seiner Eigenart schön zur Geltung.

G. Zanger. Klassische Kompositionen für Violine, Violoncello und Harmonium (Orgel) bearbeitet: 1. Largo aus Beethovens Trio op. 1,2 (1.80 M.), 2. Andante aus Beethovens Symphonie (c moll) op. 67 (2.30 M.), 3. Largo aus J. S. Bachs Konzert in d moll (2 M.), 4. Andante aus Fr. Schuberts h moll-Symphonie (2 M.), 5. Romanze von Beethoven op. 50 (1.80 M.), 6. Largo aus Beethovens op. 10,3 (1.50 M.), *Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.* Die Stücke sind glücklich gewählt, die Saiteninstrumente verschmelzen wunderschön mit dem Harmoniumklang und heben sich in der Kantilene doch wieder charakteristisch wirkungsvoll ab.

Mario van Overeem. 1. Morgenhymnus op. 20, 2. Abendfeier op. 19, 3. An die Nacht op. 21, für Harmonium, Violine (oder Cello), Harfe (oder Klavier) und Gesang. Poésies de Racine d'après le bréviaire romain (deutsch von Joh. Bernhoff-Leipzig). Verlag von *Carl Simon, Berlin.* Die drei gutstilisierten, echt musikalischen und von edlem Empfinden beseelten Hymnen sind auch für Violine (Cello), Piano und Harmonium allein (ohne Gesang) zu haben. Besonders schön und durch die mit einfachen harmonischen Mitteln bewirkte Steigerung gegen den Schluß hin ergreifend wirkt der „Morgenhymnus".

Richard Wickenhauser. Notturno in G dur für Harmonium und Klavier, op. 55 (2 M.). Verlag von *Carl Simon, Berlin.* Die ansprechende Kantilene, die dem Harmonium zugeteilt ist, wird durch die feine Klavierbegleitung noch gehoben und so fesselt uns das liebliche Nachtstück bis zum Ende.

G. F. Händel. Largo (Rezitativ und Arie aus der Oper Xerxes) für zwei tiefere Stimmen mit Harmonium bearbeitet von *S. Karg-Elert* (2 M.). Verlag von *Carl Simon, Berlin.* Auch für gemischten Chor a cappella mit Klavier (Harfe) ad libitum, sowie für Sopran (Tenor) und Alt (Bariton) mit Klavier hat Karg-Elert das berühmte „Largo" wirkungsvoll bearbeitet.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 19 enthält eine Bearbeitung einer Violin-Caprice von *Paganini* für Klavier. Das schöne Andante, an das die Nummer aus dem 4. Akte der „Carmen" „Liebst Du innig und treu" erinnert, wird gewiß interessieren. Das 2. Presto ist etüdenmäßig gehalten. *C. Knayer* hat über die Paganini-Bearbeitungen sich länger ausgelassen. Der Artikel wird folgen, sobald die sommerliche Flut der Musikfeste nachgelassen hat.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden **nicht** beantwortet.

L. S., Krakau. 1. Wir können bei der Besprechung von Neuheiten des Musikalienmarktes unseren Abonnenten keine bevorzugte Stellung einräumen. Hier entscheidet, sofern es sich nicht um ganz bedeutsame Werke handelt, die Zeit der Einsendung. Die Besprechungen erfolgen der Reihe nach, wie sie einlaufen. Wenn Sie nicht im Briefkasten besprochen werden wollen, wird es ziemlich lange dauern, bis eine Besprechung erfolgen kann. Die Produktion ist zu groß. 2. Auskunft leider nicht möglich. 3. Zunächst müßten Sie uns schreiben, ob Sie die Musik als alleinigen Beruf ausüben? Wie alt Sie sind? Welche Karriere Sie eventuell im Auge haben, ob Komponist, Dirigent, Instrumentalist usw. Nur nicht „Komponist"! Die Aussichten sind zu schlecht.

K. P. in B. Welcher Gedanke dem Streichquartett zugrunde liegt, können wir Ihnen leider nicht sagen. Muß denn überhaupt ein bestimmter Gedanke zugrunde liegen? Was empfinden Sie beim Spiel des Stückes?

A. D. Betreffend Violoncell-Stücke: 1. Beethovens Violoncell-Sonaten sind schwer. Ausgabe Breitkopf und Peters progressiv geordnet. Sonate op. 17 F dur fehlt in den Ausgaben. 2. Als leichtere Sonaten für Klavier und Cello seien genannt: Rich. Hofmann, op. 42 (Leipzig, Siegel). Goltermann, op. 36 und 61 (Offenbach, André). Marzello, Heft 11 und 12 (London, Augener). Händel-Lindner (Leipzig, Breitkopf). 3. Führer durch die Violoncell-Literatur, der in der „N. M.-Ztg." erscheint.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

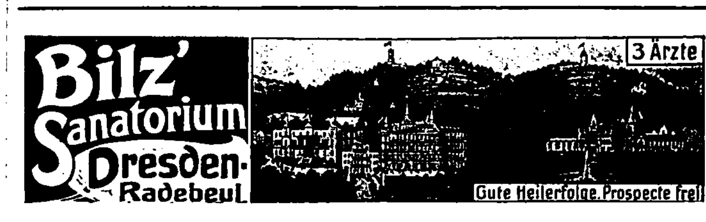
(Redaktionsschluß am 21. Juni.)

Hugo F., Ff. Bußler kann Sie immer noch beschäftigen. Von demselben Verfasser ist zu empfehlen „Kontrapunkt und Fuge im freien Tonsatz einschließlich Chorkomposition in 33 Aufgaben" (Verlag K. Habel, Berlin). Ihre „Kavatine" zeugt von Erfindungskraft und hat nichts mit dilettantischer Alltagsmache zu tun. Mehrmals haben Sie sich verschrieben. In den 2 Schlußtakten liegt ein genialer Zug.

W. Schr--mm, Br. Ein hübsches dilettantisches Können, das sich, wie in „Frühlingsahnung", schon von einem Hauch echt künstlerischen Geistes berührt zeigt, das aber, wie in dem Trauungslied „Wo du hingehst", auch ebenso leicht in Flachheiten verfällt. Der zynische Humor des Dehmelschen Wiegenlieds „Still, mein süßes Engelsfüllen" ist nicht jedermanns Geschmack.

K. M., Trop. Klugerweise beschränken Sie sich im Liedsatz noch auf die einfachsten Darstellungsmittel und legen dafür um so mehr Gewicht auf einen naturwahren Ausdruck. Die Begleitung zu „Und wüßten's die Blumen" hätte mit etwas melodischem Schmuck ausgestattet werden dürfen, da fortgesetzte Akkordwiederholungen ermüdend wirken. Mit der Orgelskizze haben Sie sich wohl einen schlechten Scherz erlauben wollen. Mit derlei Extravaganzen imponieren Sie nicht,





Königliches Konservatorium der Musik zu Leipzig.

Die Aufnahme-Prüfungen finden an den Tagen Dienstag, Mittwoch und Donnerstag, den 27., 28. und 29. September 1910 in der Zeit von 9—12 Uhr statt. Die persönliche Anmeldung zu dieser Prüfung hat am Montag, den 26. September im Bureau des Konservatoriums zu erfolgen. Der Unterricht erstreckt sich auf alle Zweige der musikalischen Kunst, nämlich Klavier, sämtl. Streich- und Blasinstrumente, Orgel, Konzertgesang und dramatische Opernausbildung, Kammer-, Orchester- und kirchliche Musik, sowie Theorie, Musikgeschichte, Literatur und Aesthetik.

Prospekte in deutscher und englischer Sprache werden unentgeltlich ausgegeben.

Leipzig, Juni 1910.

Das Direktorium des Königlichen Konservatorium der Musik.

Dr. Röntsch.

und zeigen Sie sich am allerwenigsten reif für den Kontrapunkt. Beschäftigen Sie sich des weiteren noch mit liedmäßigen Formen.

H. M., Wel. Die neueste Sendung bestätigt unser günstiges Urteil von früher. Behalten Sie nur immer dichte Fühlung mit J. S. Bach. Einige störende Unklarheiten enthält No. 2.

M. P. 100. Unter Ihren Männerchören findet sich nichts Brauchbares. Sie müssen klarer und einfacher schreiben. Unter sachkundiger Leitung, die Sie auf die Hauptmängel Ihrer Satzweise aufmerksam machte, könnten Sie schon etwas erreichen.

Sommerkuren. Wenn die Natur ihren vollen, neuen Blätterschmuck angelegt hat, wenn sich das Auge labt an dem frischen Grün, dann treibt es uns hinaus ins Freie und Kranke und Schwache wenden sich jenen Stätten zu, die Heilung und Erholung zu bieten vermögen. Aber welcher Kurplatz, welche Behandlung ist für den einzelnen Fall am geeignetsten? — Diese Frage vermögen viele nicht oder nur schwer zu beantworten. Daher sei darauf hingewiesen, daß nicht der großstädtische Verkehr mancher Kurorte mit ihren vielen Vergnügungen wirklich Kranken und Erholungsbedürftigen guten Erfolg bietet, sondern der Aufenthalt in der freien Natur, mildes Klima und geschützte Lage, günstige Terrainverhältnisse, rauch- und staubfreie Luft. Eine Anstalt, die diesen Anforderungen entspricht, mit den modernsten Einrichtungen ausgestattet ist und ganz vorzügliche Erfolge bei Nervenleiden, Frauen-, Stoffwechselkrankheiten etc. aufweisen kann, auch von Erholungsbedürftigen, Sommerfrischlern etc. bevorzugt wird, ist das Bilzsche Sanatorium, Dresden-Radebeul, das alle Vorzüge und Schönheiten bietet und durch günstige Verbindungen mit Dresden auch die Annehmlichkeiten der Großstadt mit ihren Kunstschätzen jeden Augenblick zu bieten vermag.

Für kleine Leute.

Sechs Klavierstücke für angehende Spieler komponiert von

Ed. Rohde.

Op. 22.

In illustriertem Umschlag brosch. Preis M. —.60.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart.

Ein Kapitel über Geigenbau

Der heutige Stand des Geigenmarktes u. Geigenbaues. — Die Entstehung einer Meistergeige (mit 12 Abbildungen) erschien in der „Neuen Musik-Zeitung" 28. Jahrgang No. 24 und 29. Jahrgang No. 1. Preis der beiden Nummern **80 Pf.** Bei direktem Bezug vom Verlag unter Kreuzb. **90 Pf.**

Kgl. Konservatorium zu Dresden.

55 Schuljahr. Alle Fächer für Musik und Theater. Volle Kurse und Einzelfächer. Eintritt jederzeit. Haupteintritt 1. September und 1. April. Prospekt durch das Direktorium.

Fürstliches Konservatorium in Sondershausen.

Dirigenten-, Orchester-, Opernschule. Sämtliche Instrumente, Klavier, Orgel, Harfe, Komposition. Kirchenmusik. Schülerorchester. Mitwirkung in der Hofkapelle. Vollständige Ausbildung für Oper und Konzert. Freistellen für Bläser und Bassisten. **Eintritt 3. Oktober und jederzeit.** Prospekt kostenlos.

Professor Rud. Herfurth.

JAQUES-DALCROZE

OKTOBER 1910 bis JUNI 1911 in DRESDEN

IN DEN SÄLEN D. ALTEN STÄNDEHAUSES DRESDEN-A.

Kurse zur Ausbildung des musikalischen u. plastischen Rhythmus und zur Ausbildung des Gehörs

I. LEHRERAUSBILDUNGS-KURS zur Erlangung des Reifezeugnisses als Lehrer der Methode Jaques-Dalcroze. RHYTHMISCHE GYMNASTIK: Entwicklung des rhythm. Sinnes durch Marschbewegungen. Rhythm. Übungen zur Erzielung völliger Unabhängigkeit der Glieder. Regelung unbewußter Bewegungen. — AUSBILDUNG DES GEHÖRS: Tonarten, Tonleiter, Intervalle, Akkorde und Akkordverbindungen. Phrasierung und Nuancierung. Analyse von Gesang- u. Instrumentalwerken. — ERGÄNZENDER UNTERRICHT: Improvisation / Begleitung am Klavier Pädagogik / Anatomie des menschlichen Körpers : : : : :

II. THEATERKURS für Dirigenten, Regisseure, Sänger und Tänzer : : : : : : : : : : : : : Studium des Verhältnisses zwischen Zeit und Raum und der Beziehung von Gebärde, Bewegung und Haltung zur dramatischen Musik. / Studium des mimischen und plastischen Ausdrucks. / Der ausdrucksvolle Tanz in seiner Beziehung zu Musik und Dichtung : : : : : : : : : : :

III. KURSE für Kinder und Dilettanten : : :

Prospekte (Lehrplan, Bedingungen etc.) und nähere Auskunft durch die

GESCHÄFTSSTELLE IN DRESDEN 15 HELLERAU DER BILDUNGSANSTALT FÜR MUSIK UND RHYTHMUS



Kieler Kochschule

mit wirtschaftl. Töchter-Pensionat bess. Stände. — Vorst. Frau Sophie Heuer. Ländlich. Aufenthalt i. Eigenbesitztum. „Heuer-Adler's Ruh" Ellerbek bei Kiel. Gründl. Ausbildg. zu selbst. Tüchtigkeit in Küche u. Haus, weiter Bildg. i. Wissenschaft, Musik, Gesang, Sprachen. Während d. langj. Best. d. Anstalt, nahe 30 J., wurd. mehr. tausend Schül. ausgeb. Die Anstalt liegt malerisch am See. Erste Ref. Alles Nähere durch den Lehrplan.

Wir bitten von den Offerten unserer Inserenten recht ausgiebig Gebrauch zu machen und stets auf die „Neue Musik-Zeitung" Bezug zu nehmen.

Hermann Richard Pfretzschner

Königl. Sächs. Hoflieferant, **Markneukirchen** i. Sa 569 c.

Atelier feinster **Künstler-Bogen.**

Spez.: Prof. Wilhelmy-Bogen, weltberühmt, Prima Streich-Instr. Elegante Form-Etuis. Prof. Wilhelmy-Saiten, Künstlersaite I. R.

Nicolai - Saiten.

Beste quintenreine Saite.

Friedr. Nicolai, Saiten-Spinnerei in Weinböhla-Dresden. — Preisliste frei.





In der „Neuen Musik-Zeitung" sind (als Musikbeilagen) folgende Kompositionen von

Max Reger

erschienen:

Neun Klavierstücke zu zwei Händen. Preis M. 1.80.

Neun Lieder für eine Singstimme. Preis M. 1.80.

Romanze für Violine mit Klavierbegleitung. Preis 30 Pf.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung oder auch direkt vom Verlag der „Neuen Musik-Zeitung" **Carl Grüninger in Stuttgart.**



Brüning & Bongardt, Barmen.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Meinem Freunde, Herrn Justizreferendär HOFHERR in Stuttgart.

Paganinis Caprice No. XXI.

Für Klavier von C. Knayer.




segui
Attacca il Presto.


Presto.
brillante


simile
poco rall.
8va ad lib.
sf

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Meinem Freunde, Herrn Justizreferendär HOFHERR in Stuttgart.

Paganinis Caprice No. XXI.

Für Klavier von C. Knayer.




segui
Attacca il Presto.


Presto.
brillante


simile
poco rall.
8va ad lib.
sf

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1910 Heft 20

Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Aus der Werkstatt des Pianisten.

Von A. MAECKLENBURG (Danzig).

II.

WENN die „physiologische Uebung" die Grundlage der Technik ist, d. h. wenn die *Geistesgymnastik* die Uebung der Muskeln und Gelenke bedingt, so liegt in diesem grundliegenden Prinzip die Direktive für die *praktische Handhabung* unserer *technischen* Uebungen, deren der Pianist während seines Bildungsganges, aber auch während der daran sich schließenden Epoche der niemals stillstehenden, fortschreitenden Vervollkommnung zu keiner Zeit entraten kann. Nur die Intensität und die Energie des musikalischen Denkens, das stete Angespannthalten des gesamten geistigen Willensapparates ist es, das die präzise Auslösung der Muskel- und Nervenaktionen und dadurch in rhythmischer Straffheit die technischen Bewegungen bewirkt. Je klarer das musikalische Tonbild ist, das ich in der Seele trage, je energischer meine geistige Willenskapazität ausgebildet ist, um so sicherer wird meine Technik. Verschwommenheiten, Unklarheiten im technischen Gestalten rühren nur von unklaren Tonempfindungen, von schwächlich und ungleich sich gebenden Willensimpulsen her. Deshalb sorge man, daß man auch bei den einfachsten Uebungen mit ganzer Seele, mit ganzem Geiste, mit ungeteilter Willenskraft dabei sei. Man übe nie ohne Anspannung des Gehörs, nie ohne Sammlung des Geistes, man studiere stets, ohne auch nur den geringsten Teil *der psychischen* Kräfte auszuschalten. Eine stundenlange, geist- und gedankenlose, vernunftlose Skalenüberei ist vom größten Uebel, es ist das sicherste Mittel, den Gehörsinn abzustumpfen, die Schwingen der sich vielleicht regenden musikalischen Phantasie zu lähmen, den musikalischen Geist völlig zu vernichten. Will man zu einer toten Maschine, zu einem seelenlosen Automaten durchaus herabsinken, so verfolge man diesen Weg! — Das geistige Prinzip, das der gesamten Technik zugrunde liegt, zwingt den Studierenden dazu, sein technisches Studium so einzurichten, wie es *der Natur des Geistes* entspricht. Entwicklung, Evolution ist nun das grundlegende Gesetz, nach dem sich alles geistige Leben regelt. Daher gehe man allmählich vom Leichteren zum Komplizierteren über, ohne je in der technisch-geistigen Entwicklung einen Stillstand auf irgend einer Schwierigkeitsstufe eintreten zu lassen. Man hüte sich vor unruhigem Hin- und Herspringen, man bringe System in den Aufbau seiner technischen Studien! Erst wenn ich das Legato und legatissimo richtig geübt, kann ich es wagen, an die verschiedenen Anschlagsarten des Staccato heranzutreten, erst wenn ich die einfacheren Sprünge geübt, kann ich größere und schließlich solche studieren, wie sie in Schumanns Fantasie op. 17 Satz II (am Ende) vorkommen. — Wenn ferner das vernunftmäßige Beachten von: variatio delectat zur Gesundheit des Geistes beiträgt, werde ich darauf bedacht sein, in meine technischen Uebungen möglichst viel geistige *Abwechslung* hineinzubringen. Ein Zurückkehren zu den Elementen der Technik ist auf weiter fortgeschrittener Stufe ja immer segensreich, doch nun spiele man die gewohnten Skalen in Gegenbewegung, in Terzen, Sexten, befleißige sich der verschiedenartigsten Nuancierung in der Weise, daß die eine Hand forte, die andere piano spielt oder crescendo und decrescendo, man bilde selbständig, ohne immer gleich zu *Kullaks* Oktavenstudien zu greifen (die sonst sehr empfehlenswert sind), aus den verschiedensten Tonleitern mit Auslassung von Tönen und in verschiedenster Rhythmisierung im $^6/_8$-Takt, $^3/_4$-Takt usw. Oktavengänge für die rechte und linke Hand, bald in Gegenbewegung, bald einander übergreifend. Will die eigene Erfindungskraft erlahmen, so durchforsche man die Werke der Klassiker und suche sich technisch schwierige Stellen heraus, zu denen man vorbereitende Uebungen selber ersinnen und üben möge. Eine willkommene Handreichung bieten die *Mohr*schen technischen Studien op. 33 Heft I—VII dar, die kurze und vortreffliche Uebungen bringen, in denen immer ein bestimmter technischer Gesichtspunkt vorherrscht; auch glücklich gewählte, zahlreiche Beispiele aus klassischen und modernen Klavierkompositionen ergänzen das instruktive Uebungsmaterial. Hervorzuheben sind hier auch die Stephen Hellerschen Studien op. 23. Sie bilden eine zweckmäßige Vorschule für die Chopinsche Technik; ihre eigentümlichen Charakterzüge, ihre Weitgriffigkeit, ihre Vielstimmigkeit, der charakteristische Aufbau ihrer Fiorituren, die originellen Uebergänge und Modulationen werden hier allmählich in Studien vorbereitet und vorgebildet, welche, wenn sie auch naturgemäß des poetischen Inhalts der eigentlichen Chopinschen Stücke entbehren, doch eine vollkommene, höchst instruktive Vorstufe dafür bilden. In ähnlicher Weise wie *Heller* suche man selbständig bei dem Studium Chopins solche Etüden zu bilden, womöglich aufzuschreiben, indem man einen Chopinschen Klaviersatz, eine charakteristische Chopinsche Phrase in der Weise, wie Heller es tat, an der Hand der von ihm gelieferten Proben in ähnlicher Konstruktion umgestalte und zu einer Etüde erweitere. Die Sache ist nicht so schwer, wie sie aussieht. Vor allen Dingen versäume man es nicht, die technischen Uebungen, wovon ja ein ungeheures Material vorliegt.

womöglich unter Beibehaltung desselben Fingersatzes, in andere Tonarten zu transponieren.

Die *Transposition* ist überhaupt das sicherste Mittel, den Musiksinn anzuregen, ja zur Entfaltung zu bringen, dann aber auch die Technik immer umfassender und vielseitiger zu gestalten. Die Anwendung dieses vortrefflichen Mittels wird von den Uebenden viel zu sehr vernachlässigt. Daß man — selbst bei vorgeschrittener Technik — nicht die Transposition einer Chopinschen oder Lisztschen Etüde für den Anfang sogleich in Angriff zu nehmen hat, besonders wenn man von den elementaren Grundlagen der transpositorischen Kunst keine Ahnung hat, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Die Kunst der Transposition muß rationell gepflegt werden. Auch hier heißt es: vom Leichteren zum Schwereren! Zunächst beginne man damit, daß man einfache Passagen, zuerst Tonleitern mit ausgelassenen Tönen, z. B. c e g h c, c e g h c usw. vorsetze oder etwas kompliziertere einen halben Ton tiefer oder höher spiele. Das Lesen und Einüben der verschiedenen Schlüssel, die sachgemäße Veränderung der Vorzeichen ist wohl ein gutes Hilfsmittel zur Erlernung dieser schwierigen Kunst; viel wichtiger und schneller zum gewünschten Ziele führend ist aber die genaueste Kenntnis der Intervallen- und Akkordlehre. Man muß durch Uebung, durch *schriftliches* Versetzen der Akkorde und am Instrument dahin gelangen, daß man auf den ersten Blick den Akkord in seiner innersten Natur, d. h. in dem Intervallenverhältnis seiner einzelnen Töne, verstehen lernt und fast instinktiv, ohne viel Reflexion, sich ihn sofort in der neuen Tonart im Geist vergegenwärtigen kann. Freilich gehört hierzu jahrelange Uebung. Habe ich z. B., um nur ein oder zwei in einfachen Intervallenverhältnissen sich bewegende Beispiele anzuführen:



also der Uebergang aus der Tonika C dur in die IV. Stufe, so muß ich sofort Takt 1 als den Sextakkord auffassen, sofort erkennen, daß in Takt 2 das g um einen halben Ton erhöht ist, wodurch der versetzte *übermäßige* Dreiklang entsteht, und daß in Takt 3 F dur oder die Unterdominante von C dur in die Erscheinung tritt, indem gis um einen halben Ton nach a, und e ebenso um einen halben Ton nach f fortschreitet. Wenn ich diese wichtigsten Tonbeziehungen sowohl mit dem Verstande wie auch mit dem inneren Ohre aufgefaßt habe, kann ich *sofort* in entfernterer Tonart, z. B. in Fis dur spielen oder schreiben:



Habe ich z. B. die einfache Klavierphrase:



so erkenne ich auf den ersten Blick, daß sie, wie die Bogen andeuten, aus drei Elementen sich zusammensetzt; auf der Basis des C dur-Dreiklangs bilden sich erst auf g, dann auf e und dann auf c Tonranken, die jedesmal aus dem zweimaligen Anschlag von g, e, c und aus einmal unter, dann über den einzelnen Dreiklangstönen liegenden durchgehenden Noten fis, a usw. zusammengesetzt sind. *α* ist das Modell zu *β*, *β* das Modell zu *γ*. Habe ich diese primitive Tonfolge in der gegenseitigen Beziehung der sie bildenden Einzeltöne in ihrem innersten Intervallenaufbau nicht bloß vom kompositorischen Standpunkt, sondern auch gehörmäßig erfaßt, so kann ich mit größter Leichtigkeit sie auch in entfernteren Tonarten spielen, z. B. in As dur:



Es ist hier nicht meine Aufgabe, weitere eingehende Anweisungen für die Transposition zu geben [1], soviel sei nur noch hervorgehoben, daß, ehe man daran geht, die einzelnen Tonfiguren und Akkordfolgen einer Etüde usw. in die neue Tonart zu übertragen, man zuerst sich in der neuen Tonart das modulatorische Netz des Stückes völlig zurechtlege. Habe ich z. B. C dur — Septakkord von C dur — Akkord der 2. Stufe f a d — Quartsextakkord g c e — Septakkord von C dur — Tonika, so heißt es in *E dur:* E dur — Septakkord von E dur — Akkord der 2. Stufe a cis fis — Quartsextakkord h e gis — Septakkord von E dur — Tonika e gis h. Zudem, ehe man spiele oder schreibe, mache man alles *im Geiste fertig* und befleißige sich bei der Ausführung stets eines sehr langsamen Tempos, um die einzelnen Intervallenverhältnisse recht erkennen und durchfühlen zu können.

Ein wesentliches Mittel, der Monotonie gewisser technischer Studien und der durch sie bedingten Geistesabstumpfung und Erschlaffung entgegenzuarbeiten, ist das Versehen der Tonleitern mit verschiedenen Akzenten, die nach Verlauf von 3 (Triolen) oder 4 oder 6 (Sextolen) Tasten usw. regelmäßig eintreten, mit einem Wort die *verschiedene Rhythmisierung* des Skalenmaterials. Hierdurch wird der Sinn für Rhythmus geweckt und gefördert, und, wenn man erst so weit vorgeschritten ist, eine kleine Etüde, die z. B. im 3/4-Takt geschrieben ist, so umzugestalten, daß sie z. B. im 6/8-Takt erscheint, wobei ich hin und wieder Figuren verlängere und umbilde, wieder andere verkürze, so setzt man sich frühzeitig in dem Rhythmus, diesem *Grundelement* der Musik, fest, das von ihr untrennbar ist und von dem Hans v. Bülow geistreich sagt: „Am Anfang war der Rhythmus". Hand in Hand mit dieser verschiedenartigen Rhythmisierung gehe, wie schon angedeutet, die Anwendung der verschiedensten *Anschlagsarten*, die einem überhaupt auf dem Klavier zu Gebote stehen. Gewiß ist es von großem Vorteil für die Technik, besonders für die Erzielung eines klaren, sicheren, sauberen Spieles, wenn man seine Uebungen eine Weile *langsam und stark* spielt. Aber dieses Langsam- und Starkspielen als *einziges* zulässiges Mittel zur Erlangung der Technik, als *allein gültiges* Prinzip des technischen Studiums hinzustellen, ist ebenso einseitig, wie es falsch ist. Sicher ist und durch vielseitige Erfahrung erprobt, daß die *ausschließliche* Anwendung des Langsam- und Starkübens mit der Zeit eine gewisse, oft kaum mehr zu beseitigende *Härte des Anschlags* herbeiführt, dem Spieler das Gefühl für die feinsten Tonabschattierungen sowie die Elastizität und die Feinfühligkeit des Spiels benimmt. Man muß dahin arbeiten, eine Etüde in den *verschiedenartigsten Nuancierungen* wiedergeben zu können, man muß es in die Gewalt bekommen, sie bald mit vollem, weichem Anschlag, bald mit prallem, spitzem, ja mit trockenem Ton, bald legato, bald non legato, ja legatissimo und staccatissimo spielen zu können. Häufiger freilich spiele man sie in derjenigen *Klangfarbe* und Anschlagsart, wie es für den Vortrag ihrem geistigen Inhalt — falls ein solcher vorhanden ist — entspricht. Die Anwendung der verschiedenartigsten Anschlagsarten ist also unstreitig ein hervorragendes Mittel, seine Uebungen interessanter zu gestalten, ihnen die Monotonie zu benehmen und uns dadurch vor Einschläferung des musikalischen Sinnes zu schützen. Will man eine rechte Direktive für ein ersprießliches Treiben seiner Anschlagsstudien gewinnen, so lese und beherzige man die darauf bezüglichen Kapitel aus A. Kullaks „Aesthetik des Klavierspiels" in der Ausgabe von Dr. *Bischof* und höre — außer seinen eigenen Studien am Instrument — vor allem große Klavierspieler, die sich durch den Reichtum ihrer Anschlagsnuancen auszeichnen. Welche Wunder in dieser Hinsicht haben nicht Rubinstein (z. B. im Vortrag der f moll-Variationen von Haydn) und Liszt (z. B.

[1] *Anm. des Verf.* In später folgendem Artikel soll darüber eingehender geredet werden.

im Vortrag seiner Liebesträume) aus den Saiten hervorgezaubert, welch ein unermeßlicher Reichtum wahrhaft musikalischer Anschlagskunst stand namentlich nicht dem Altmeister des Klavierspiels zu Gebote! Wenn man es erlebt hat, wie Liszt dem spröden Instrument durch unvergleichliche Anschlagskunst seine Seele einzuhauchen verstanden hat, so daß es dem Zuhörer oft vorkam, als spielten bei Uebertragung der musikalischen Seelenstimmungen auf den toten Hämmermechanismus geheime, unbekannte Kräfte mit, wird man zugeben müssen, daß die bekannten Mängel des Klaviers, die bei der Tonerzeugung hervortreten, bis zur Hervorbringung der Illusion eines zarten, seelenvollen Gesangs oder eines stürmisch dahinbrausenden Orchesters eben durch die Mannigfaltigkeit des Anschlags, durch Abstufungen der Dynamik aufgehoben werden können.

Man gehe auch bei *guten Sängern und Orchestern* in die Schule, um bei jenen die vokale Vortragskunst, bei diesen den ganzen Reichtum der orchestralen Mittel zu studieren. Lebendiges Anhören ist also die erste Lernstufe, das Nachschaffen und Uebertragen des Gehörten auf das Klavier fällt der zweiten zu; von der ersten zur zweiten ein weiter Weg, der außer der nötigen Begabung ein tiefes, eingehendes Studium erfordert.

Ueberreichliche Gelegenheit, gerade durch die Transposition, den Umfang der Technik zu erweitern, gibt das Studium der von *Ehrlich* herausgegebenen „Täglichen Studien" von *Karl Tausig*, Heft I, II, III, auf welche ich hier die Aufmerksamkeit der klavierspielenden Welt von neuem lenke. Der Wert dieser technischen Studien, denen auch der Verfasser den größten Teil seiner Klaviertechnik verdankt, liegt nicht bloß darin, daß in ihnen die gesamte Klaviertechnik (mit *Ausnahme* des Oktavenstudiums) von der Stufe mittlerer Schwierigkeit bis zu den Kombinationen der höchsten Virtuosität zusammengefaßt ist, sondern vor allem darin, daß durch sie das musikalische Denken in einer Weise angeregt wird, wie durch keine zweite Sammlung von technischen Uebungen. Indem der Ausübende durch Tausig angewiesen und angeleitet wird, jede Uebung in den denkbar verschiedenartigsten Lagen und, worauf es hier ankommt, in *allen* Tonarten auszuführen, gewinnt schon bei täglichem halbstündigem Studium mit der Zeit der musikalische Geist eine hervorragende Schärfe der Auffassung der denkbarsten Tonverhältnisse, wie sie ihm kein zweites Uebungswerk auf der Welt zu verleihen vermag; sodann wird aber auch das technische Vermögen auf das vielseitigste durchgebildet, so daß man fähig wird, nach Absolvierung dieses Werkes den technischen Anforderungen der klassischen und modernen Klavierkompositionen in jeder Weise gerecht zu werden, ja, daß man den Forderungen der *allermodernsten* Technik nicht mehr ratlos gegenübersteht. Es sei gestattet, nur auf einige Augenblicke bei diesem Studienwerke in Anbetracht seiner großen Wichtigkeit zu verweilen. Durchgreifenden Erfolg und rechten Gewinn aus allen Uebungen wird man nur dann haben, wenn man sie *ohne Ausnahme* durch *sämtliche* Tonarten hindurchführt und dabei durchweg die harmonische Molltonleiter anwendet. Nur in diesem Fall erlangt der Ausübende die vollkommene Herrschaft über die schwierigsten Lagen und Fingersätze. Nur in diesem Fall erlangen die Arme und Finger diejenige Muskel- und Spannkraft, die der heutige Standpunkt der Mechanik verlangt. Jede Uebung sofort in *allen* Tonarten zu spielen, wäre zu anstrengend, daher folge man auch hier der Regel, das Pensum auf die Woche geschickt zu verteilen. An jedem Tage erledige man etwa 2—3 Tonarten. In der Ausgabe von Ehrlich ist für die Transposition der leichtere Weg von C dur aus festgehalten; Tausig, der sich in technischen Sachen nimmer genügen ließ, wollte immer mit den schwersten Tonarten anfangen und von diesen zu den leichteren übergehen.

Es wäre zu ermüdend, wenn man sich strikte an die vorliegende Reihenfolge halten wollte; es empfiehlt sich, mehrere auf verschiedenen Grundlagen ruhende Nummern (2—3) täglich zu *gleicher* Zeit zu üben und jeder etwa einen Zeitraum von 10—15 Minuten zu widmen. Die Arme halte man ganz zwanglos; die von Ehrlich vorgeschlagene Studiermethode, die Arme am Oberkörper vorne zu fixieren, spricht gegen die vorher aufgestellten Prinzipien der Gewichtstechnik; Verfasser hat aus dieser Methode Ehrlichs, obwohl er sie auch praktisch angewandt, keine wesentlichen Erfolge ziehen können; im Gegenteil, die Arme und Finger ermüdeten bei dieser Zwangshaltung nur zu bald; es ist eine Gymnastik unter erschwerenden Umständen, wozu sie fesseln und ihr Hindernisse in den Weg legen, daß sie sich nicht frei entfalten kann! Bei allen Uebungen ist vollkommenste Deutlichkeit Hauptbedingung, jeder Ton muß sich scharf vom folgenden abheben. Heft I No. 4 spiele man nicht bloß, wie Ehrlich vorschlägt, im 3/8-Takt, sondern auch im 6/8-Takt, nicht bloß nach Ehrlich



crescendo, sondern auch:



auch gebe man verschiedene Akzentuationen, etwa so: · < · < usw. No. 13 kann man auch so spielen, daß die rechte Hand die Noten der linken spielt und die linke die Noten der rechten; auch hier wende man verschiedene Dynamik an, z. B.:

Takt I (< > < >) oder Takt I < Takt II >

No. 15 ist eine Uebung für den 4. und 5. Finger. In No. 16 spiele man rechts auch mit diesem Fingersatz: 2323 1231. In der linken Hand gestalte man die Figur auch folgendermaßen um: c e c e e f g e c es c es es f g es usw. No. 17 die linke Hand 2 Oktaven tiefer; man spiele auch so, daß die linke zuerst spielt und dann die rechte und umgekehrt, und zwar die einzelnen Sechzehntel abwechselnd oder die 5 Sechzehntel zusammengefaßt abwechselnd; ferner gestalte man die Figur so um: c g e h c, e c g d e usw. No. 18—21 erscheint als vortreffliche Vorstudie zu der Etüde von Chopin op. 10. No. 2: Die Viertel sind hier streng durchzuhalten. Auch spiele man die Sechzehntel staccato, während man die Viertel liegen lasse. No. 23 ist z. B. eine Vorschule zur Mazeppa-Etüde von Liszt; man spiele ruhig mit Armschwung, des Kuriosums halber auch hin und wieder nur mit Fingerkraft auf Vorschlag Ehrlichs:



um einzusehen, wie furchtbar ermüdend diese Studiermethode ist. Kein Praktiker spielt ähnliche Figuren, wenn sie in den Klassikern, z. B. in Robert Schumanns Symphonischen Etüden No. IV (Variat. III) auftauchen, in der Weise, wie Ehrlich vorschlägt, sondern alles mit entsprechendem Armschwung! Ist die Ausführung der Mazeppa-Stellen in dieser gebundenen Spielweise überhaupt nur denkbar? No. 24 ist eine von Ehrlich erfundene ausgezeichnete Studie, die zu dem Zweck komponiert ist, um in der linken Hand die Spannweite zwischen dem 4. und 3. Finger möglichst auszubilden. Wenn die halben Noten fest liegen bleiben sollen, bereitet die Ausführung gewisse Schwierigkeiten, besonders für kleine Hände. Sie ist z. B. eine gute Vorschule für die das Wellengeschaukel nachahmende Figur der linken Hand in „Au lac de Wallenstädt" von Liszt, deren Ausführung eine tüchtige Spannweite zwischen dem 4. und 3. Finger erheischt. Die aus Tonleitern gebildeten Uebungen No. 25 können auch dahin erweitert werden, daß man auch 2 Töne der Skala wegläßt, wodurch oft nicht leicht zu überwindende Kom-

binationen entstehen. Die in der Grundfigur aufgestellte Anordnung ist dann aber in allen nachgebildeten Formen der übrigen Tonarten unbedingt festzuhalten. Man bilde auch Tonleiterfiguren, wie: c e d f g h c e d f g und ähn-
1 3 2 1 2 4 1
liche. Beim Untersetzen und Uebersetzen können ruhig Schwungbewegungen eintreten, ohne daß man jedoch ganz auf die Fingerarbeit Verzicht leiste. Ueberhaupt achte man auf elegante Ausgestaltung der Kurvenbewegungen. Der Uebung No. 27 liegt ein Sextengang zugrunde:



Man möge sie in der Tongebung gleichmäßig, aber auch mit folgender dynamischer Schattierung:

Takt I Takt II Takt I Takt II

spielen.

Bei No. 30 halte man den kleinen Finger gebogen; man spiele auch in folgender Phrasierung:

usw.

No. 31 spiele man auch:

No. 33 führe man legatissimo aus, doch auch in folgender Phrasierung als Triolen:



in allen Geschwindigkeiten bis zum Prestissimo. Die von Ehrlich vorgeschlagene Variante in der linken Hand ist ebenfalls sehr übend:



Die zweite Uebung von 33 übe man



oder umgekehrt:

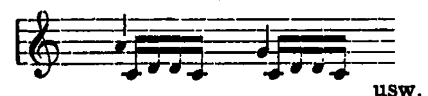


aber auch ganz gleichmäßig legatissimo. No. 38 und 39 bilden z. B. eine Vorstudie für die Revolutionsetüde (op. 25 No. 12) Chopins. In No. 40 und 41 stehen die Hände in Gegenbewegung.

In Heft II werden die Uebungen immer interessanter; zuerst folgen solche für das Ueber- und Untersetzen; hier halte man die Hand hoch, um bequem unter- und übergreifen zu können. Die Uebungen aus gebrochenen Akkorden verlangen für die Doppelgriffe einen kleinen Akzent, auch vermeide man für sie jegliches Arpeggieren. No. 16 ist eine vortreffliche Vorstudie für die blitzschnelle Folge jener verminderten, in chromatischer Stufenfolge sich aneinander reihenden Septimenakkorde der siebenten Stufe, wie wir sie so vielfach als Kadenzen in Lisztschen Klavierwerken, z. B. in der f moll-Etüde (No. 10) finden. Man spiele No. 16 nicht bloß mit Anwendung der bloßen Fingertechnik, wobei die Fingermuskeln einer bedeutenden Anstrengung sich unterziehen müssen, man schlage die Doppelgriffe auch mit durch Schwung des Armes unterstützter Kraft an, nur auf diese Weise kann man die einschlägigen Lisztschen arpeggierenden Akkordfolgen bewältigen. Man übe No. 16 auch in umgekehrter Folge



und mit Zusammenfassung je zweier aufeinanderfolgender Sechzehntel in einen Akkord. Daß die Trillerübungen von No. 18 an in viel ausgedehnterer Weise, z. B. in Zweiunddreißigstel, ausgeführt werden können, braucht wohl kaum besonders betont zu werden; Varianten (No. 21) wie:



oder umgekehrt:



sind zum Studium sehr zu empfehlen.

Die Uebungen in Doppelgriffen von No. 23 an haben das Studium von Terzen- und Sexten-Tonleitern etc. zur Voraussetzung. No. 23: Die ganzen Noten sind festzuhalten, die Takte eventl. auf 8 Viertel zu verlängern, auf daß die Terzentriller rechts und links in ausgedehntem Maß exerziert werden können. Die beigegebenen Fingersätze sind streng festzuhalten. No. 25 ist eine Vorstudie der Sextenetüde Chopins op. 25 No. 8. No. 28 ist auf die Entwicklung der Spannung zwischen dem 2. und 3. Finger berechnet; sie schafft besonders die Elastizität der Spannhaut der Hand. Bei den Handgelenkübungen von 31 an achte man auf die ganz gleiche Hebung und Senkung der Hand, nur bei No. 32 schiebe man die Hand ohne Hebung vom 4. zum 5. Sechzehntel usw. Alle hierher gehörigen Uebungen nehme man legato und staccato. Bei No. 32 kann man als Variante die einzelnen Sechzehntel verdoppeln. Bei No. 33 kommt es auf präzises Anreihen der Akkorde an; wenn sie auch abwechselnd von der rechten und linken Hand gespielt werden, muß es doch so klingen, als ob *nur eine* Hand sie ausführe. Die Spannungen und Sprünge von 38 an befördern besonders die Elastizität der Hand und bereiten in hervorragendem Maße für diese Art von Technik vor, die besonders in der modernen Klavierliteratur seit Liszt die ausgedehnteste Verwendung findet. Heft III gibt endlich 10 Präludien, in welchen eine charakteristische Passage in verschiedenen Lagen erscheint und jedesmal in verschiedenartiger Färbung wiederzugeben ist. Das Studium dieser Präludien erhöht besonders das Anschlags- und Nuancierungsvermögen und sind letztere vor allem als Uebungen für den Vortrag und seine unendlichen Abstufungen aufzufassen.— Den Präludien folgen einige Uebungen, die einen Katechismus der Klavierspielkunst en miniature darstellen. No. 4 ist ein Seitenstück zu Chopins Etüde op. 10 No. 1. No. 18 ist eine vortreffliche Vorschule für die letzten Takte des e moll-Konzertes von Chopin, die seit Tausigs Vorgang von den Konzertpianisten in geteilten Oktaven im schnellsten Tempo gespielt werden und wie ein dahinbrausender Sturmwind klingen müssen. Die Technik von Heft I und II ist überhaupt die Voraussetzung für Heft III.

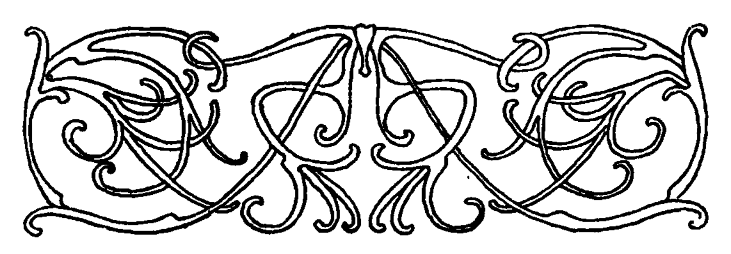
Zum Schluß nur noch einige praktische Anweisungen für das Studium klassischer oder moderner Klavierwerke, deren Befolgung dem Pianisten sicher in der Bewältigung der ihm gestellten Aufgabe den gewünschten Erfolg garantiert. Wohl hat jeder seine eigene Methode des Studiums, aber nicht alle Methoden führen in gleicher Weise und mit gleicher Schnelligkeit zum Ziel; manche lassen, wenn überhaupt, das Ziel erst nach vielfachen Umwegen und Abschweifungen und unter bedeutendem Zeitverlust erreichen. Unsere Methode hat nicht den Reiz der Neuheit, sie läßt dafür aber, mit Ausdauer angewandt, die Früchte eines sicheren und reifen Könnens dem Studierenden am schnellsten in den Schoß fallen, so umständlich sie auch auf den ersten Blick erscheinen mag.

Wenn der *Geist* in der Technik das bestimmende Prinzip ist und in allem dem Mechanischen vorangehen muß, so wird auch die völlige *geistige* Erfassung des zu studierenden Tonstücks das erste sein, was ich mir, ehe ich an das eigentlich Mechanische herantrete, mit dem größten Ernst angelegen sein lassen muß. Vor allem gilt es, *den Aufbau*

des Stückes, den organischen Zusammenhang der einzelnen Gliederungen so lange zu studieren, bis uns die Bedeutung jeder einzelnen Satzabteilung für sich und ihre Beziehung zum Ganzen vollkommen klar geworden ist. *Kenntnis der Harmonielehre* in ihren wesentlichsten Grundzügen, Bekanntschaft mit den Hauptformen der Tonkunst, ja der kontrapunktischen Bildungen, ist die Hauptvoraussetzung für eine ersprießliche, praktische Ausübung der pianistischen Kunst. Es ist hundert gegen eins zu wetten, daß von hundert technisch weit vorgeschrittenen Dilettanten fünf nicht imstande sind, sich den Bau einer Sonate recht klar vor den Geist zu bringen, geschweige denn die Konstruktion einer großen Partitur zu verstehen! Erfassung der Tonalität, d. h. der Zusammengehörigkeit aller Harmonien, die im Sinne ihrer Zugehörigkeit zur *Haupttonart* begriffen werden sollen, Kenntnis der Modulationen, der Auflösung der Dissonanzen, Kenntnis der Schlüsse und Trugfortschreitungen, Einsicht in die Kadenzen, in den Orgelpunkt, in den Vorhalt, die Kenntnis der Entfaltung des Motivs zum Thema, die Verwertung des letzteren zu weiterführenden Bildungen, wie auf ihm als dem Modell die nachfolgenden Durchführungen beruhen, die thematische Arbeit, das Prinzip des Kontrastes und seine Auflösung: für alles dieses muß der Pianist ein tiefgehendes Verständnis sich aneignen, um sich in den Entwicklungsgang eines bestimmten Tonwerkes einzuleben und seine Architektur im einzelnen und in der Beziehung der Details zum Ganzen zu begreifen. Man mache sich an der Hand Beethovenscher Sonaten die wesentlichsten Grundzüge des Aufbaus dieser Gattung von Tonstücken klar, die ja prinzipiell maßgebend sind für die Konstruktion der Klavierkonzerte, der Symphonie. Man erkenne, wie z. B. in der Sonate von Beethoven op. 10 No. 3 auf das erste Hauptthema in D dur ein Seitensatz in der parallelen Molltonart h moll folgt, wie dieser gleichfalls einen vollständig ausgeprägten Gedanken enthält, der in sich selbst repetiert, aber sich bei der Wiederholung der ersten Periode seines Themas nach fis moll wendet; wie von hier aus eine Ueberleitung nach A dur eintritt usw. Man beachte besonders, wie, abgesehen von diesem Beispiel, im allgemeinen das zweite Thema einen *Gegensatz zum ersten* darstellt, ohne daß diese Gegensätzlichkeit als eine allzu grelle, zu gewaltsam erzwungene auftritt, wie das zweite Thema, selten direkt, meistens über einen Schlußsatz (ja über zwei, z. B. in der Es dur-Sonate von Beethoven op. 7: Schlußsatz I von 18 Takten, Schlußsatz II von 16 Takten) zur Koda führt; wie im *zweiten* Teil des ersten Satzes der Sonate die *Durchführung* einen weiten Raum einnimmt, in der durchaus *nicht alle* Themen und Motive des ersten Teiles, meistens nur ein Thema, oft nur ein Motiv oder der Rhythmus dieses Teils verwendet werden, wie denn der *dritte Teil* des ersten Sonatensatzes zunächst nur die Repetition des ersten Teiles in der Weise gibt, daß meistens beide Hauptthemen im Dursatze in der gleichen Tonart der Tonika gebracht werden, sofern das zweite Hauptthema im ersten Teile in der Tonart der Dominante gegeben war. Die Tonart der Tonika ist somit festgelegt; selbst wenn ein längerer Kodalsatz in anderer Tonart anhebt und modulierend fremde Tonarten streift, so muß der letzte Schluß doch in der Tonart der Tonika verlaufen. Alle diese grundlegenden Gesetze, die wir hier nur andeuten konnten, mache man sich an der Hand der klassischen Sonatenwerke klar, und je mehr man, auf das eingehendste analysierend, in möglichst viele Werke der großen Klavierkomponisten eindringt, um so schneller wird im einzelnen Falle die Arbeit der Analyse dem Klavierspieler von statten gehen. Ohne Analyse gibt es keinen großen Klavierspieler, man denke an Bülow, an Liszt, der ohne vorangehende Analyse kein Werk von seinen Schülern hören wollte. Man studiere die Analysen von Hugo Riemann, z. B. die der achten dreistimmigen Invention von Bach (s. Musikalisches Wochenblatt, XVI., No. 14), auch die *Bülow*schen Ausgaben der Beethoven-Sonaten, die ein reiches analytisches Material darbieten. Man lese u. a. „Die Formen in den Werken der Tonkunst" von *Jadassohn* und man wird sich mehr und mehr davon überzeugen, daß das Analysieren eine der grundlegendsten Arbeiten des Pianisten ist. Wie viele technisch geschulte Dilettanten spielen Beethoven und Bachsche Fugen und haben keine Ahnung vom Aufbau einer Sonate oder einer Fuge, kennen höchstens den Dominantseptimenakkord und glauben, wenn nur ihre Finger geschickt die Seiten herunterspielen, den Geist Bachs oder Beethovens erfaßt zu haben! Wer ohne Analyse, ohne Kenntnis der Harmonie- und Kompositionslehre spielt, gleicht dem, der Gedichte aus einer ihm fremden Sprache auswendig lernt, ohne die Bedeutung der einzelnen Worte, also den Sinn zu kennen. Seine pianistische Leistung ist nur mechanische Fingerarbeit, ein totes Werk, das keine Beziehung zur Lebensfülle und Lebensglut der Kunst in sich trägt.

* * *

Hand in Hand mit der Analyse gehe nun aber die Erfassung der Tongebilde mit dem *Gehör*. Prof. *Emil Jaques-Dalcroze* (Genf) behauptet, das Klavier sei dasjenige Instrument, das dazu verführe, den musikalischen Gehörsinn abzustumpfen, ja völlig zu vernichten. Etwas Wahres liegt darin. Werden die Klavierstudien geistlos und ohne wesentliche Teilnahme des Ohrs betrieben, so liegt diese Gefahr allerdings nahe. Um ihr entgegenzuarbeiten, muß man *neben* den Klavierstudien eifrig Gehörübungen treiben. Pflege des Musikdiktats und Uebung im Vomblattsingen, im Transponieren, Präludieren und Modulieren sind die wesentlichsten Mittel zur Ausbildung des Gehörs. Nicht jedem bietet sich die Gelegenheit, den Kursus von Jaques-Dalcroze durchzumachen. Vor allem mache man es sich zur *stehenden* Gewohnheit, unter starker Inanspruchnahme des äußeren Ohres die Ton- und Intervallenverhältnisse, die einzelnen Phrasen und Figuren des zu studierenden Tonstücks, *besonders in den Mittelstimmen*, der Reihe nach durchzufühlen, dann wird immer mehr das sogen. *innere Ohr* zunehmen und an Kraft gewinnen. Geht der Studierende diesen vorgezeichneten Weg, so merkt er — bei nur normaler Begabung — mit der Zeit zu seinem Erstaunen, daß er die wesentlichsten Partien des Stückes schon ins *Gedächtnis* bekommt, *ehe* er das speziell technische Studium in Angriff nimmt. Für letzteres nur wenige Fingerzeige! Zuerst genaueste Bezeichnung des *Fingersatzes*, wobei man sich nicht sklavisch an die Ziffern berühmter Ausgaben binde, sondern vor allem seine individuellen Bedürfnisse und die Erfordernisse der *eigenen* Hand in Rechnung ziehe; sodann Hervorsuchen und einzelnes Durchstudieren der schwierigsten Stellen und Passagen, für die man vorbereitende Uebungen erfinde oder sich aufsuche. Man übe überhaupt stets nur einzelne Partien, Abschnitte und Perioden, wie sie sich dem Analysierenden als zum Ganzen gehörige Bestandteile, als phraseologische Glieder des Kunstwerks ergeben, und zwar möglichst auswendig, ohne daß die Noten auf dem Pulte liegen, was nach vorangehender Analyse nicht schwer fällt. Fortlegen des geübten und auswendig einstudierten Stückes auf etwa acht Tage und dann wieder erneutes Studieren, wobei diejenigen Stellen, die unterdessen dem Gedächtnis entschwunden sind, besonders eingehend traktiert werden müssen. Beim Vortrage überlasse man sich ganz der Inspiration der musikalischen Phantasie, ohne sich irgendwie durch ein zufälliges Danebengreifen aus der Fassung und der musikalischen Stimmung herausreißen zu lassen.



Praktische Kompositionslehre.

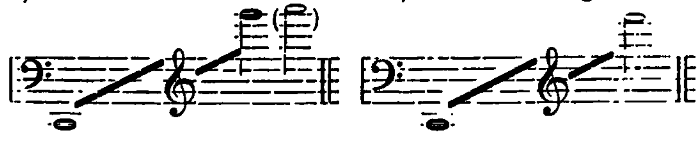
Von Dr. RODERICH v. MOJSISOVICS.

(Fortsetzung.)

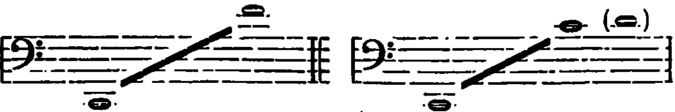
§ 13. *Der Satz für Orgel.* Es ist hier nicht der Platz, die ganze Technik der Orgelstruktur zu entwickeln, aber es sei darauf hingewiesen, daß es auch für Nichtorgelspieler vorteilhaft ist, sich mit dem Orgelsatz vertraut zu machen. Es seien daher nur einige Winke gegeben. Der Umstand, daß leider eine einheitliche Disposition der Orgeln auf enorme Schwierigkeiten stößt, ist für die Orgelkomponisten sehr erschwerend, da man sich nur auf allgemeine Anweisungen (Manualbezeichnung) beschränken muß, jedoch nicht eine genaue Aufzählung der zu verwendenden Register geben kann.

Daß die Orgel auf drei Systemen, deren zwei obere den Manualen (Handklaviaturen) zugedacht sind, notiert wird, ist wohl allgemein bekannt. Daß man ferner den beiden Händen nicht so große Spannungen wie beim Klaviere (wo man sich durch das Arpeggieren oder durch die Anwendung des Pedals hilft) zumuten kann, sei in Erinnerung gebracht. Für den Anfang empfiehlt es sich, möglichst einzelne Stimmen (durch Bindungen) liegen zu lassen. Grundsätzlich schreibe man die Manuale vor. Dies geschieht mit folgenden Zeilen: I { für das erste, II { { III für die beiden anderen Manuale. Drei Manuale kann man bei größeren Orgeln allgemein voraussetzen. (Vereinzelt, bei großen Werken, kommen auch fünf Manuale vor.) Das erste Manual ist das stärkste, die zwei anderen haben gradatim schwächere Stimmen. Will man nicht virtuose Anforderungen stellen, so ist es nicht empfehlenswert, den Pedalpart mit komplizierten Gängen und schnell aufeinander folgenden Sprüngen auszustatten oder ihn zweistimmig zu halten.

Der Umfang der Manuale beträgt:



Der Umfang des Pedales (Fußklaviatur) ist:



Nun aber kommt hier vor allem in Betracht, daß die Manuale wie das Pedal eine Anzahl Register (Stimmen) aufweisen, welche den Umfang des Instruments sowohl nach der Tiefe als auch nach der Höhe hin beträchtlich erweitern.

Dies geschieht durch diejenigen Register, welche die T o n h ö h e verändern; ich nenne nur die gebräuchlichsten: der 16-Fußton (16′) läßt die u n t e r e Oktave des angeschlagenen Tones erklingen[1]

(Bei Anwendung des 16′-Registers z. B.: [Notenbeispiel] klingt [Notenbeispiel])

ferner: der 4-Fußton (4′) die o b e r e, der 2′-Ton die zweit o b e r e, der 3′-Ton die dritt o b e r e Oktave.

Hingegen ist der 8′-Ton die Grundlage der Handklaviaturen wie der 16′ die des Pedales ist. „Regel ist, daß im Manual der 8′-Ton, im Pedal der 16′-Ton sich als Kern geltend mache." (Ph. Wolfrum in Berlioz'-Strauß' Instrumentationslehre Bd. II S. 259, auf welche klar, übersichtlich und erschöpfend gehaltene Abhandlung über dieses Kapitel ich — Raummangels wegen — alle die verweisen möchte, die speziellere Auskunft wünschen.)

Wenn ich noch erwähne, daß durch den Roll- und den Jalousieschweller größere wie kleinere dynamische Schattierungen (crescendo, Decrescendo: <>) hervorgebracht werden können, glaube ich für den nicht orgelspielenden Komponisten die wichtigsten Grundregeln gegeben zu haben.

Grundlage des Orgelstiles ist legato, staccati sind nur selten von edlem Klange (außer in Flötenregistern) und erinnern oft an — den Leierkastenklang.

Die Literatur betreffend, ist J. S. Bach dem Lernenden einzig und allein zum Studium zu empfehlen: nur hier sieht man, wie die s e l b s t ä n d i g e Führung der Stimmen die großartigsten Wirkungen in sich birgt. Die moderne „orchestrale" Behandlung der Orgel ist nur denjenigen zu empfehlen, die mit dem Wesen des Orchesters völlig vertraut sind.

Sehr zu empfehlen sind Uebungen im sogen. Triostile. Darunter versteht man absolute Dreistimmigkeit in der Weise, daß jede Hand eine Stimme auf je einem Manuale und das Pedal die dritte Stimme vorträgt, wobei als besondere Eigentümlichkeit zu erwähnen ist, daß man, weil jede Hand ein Manual zur Verfügung hat, in der gleichen Tonlage eine gebundene und eine figurierte Stimme bringen kann.

Beim vierstimmigen Orgelsatze kann die vierte Stimme vom ersten oder zweiten Manuale oder bei gleichem Manuale von beiden Händen abwechselnd gebracht werden. Für den Anfang sind hier kurze achttaktige Akkordfolgen (in Periodenform) zu arbeiten. (Das Weitere wird im II. Kapitel behandelt werden.)







[1] Sehr große Orgeln haben auch 32′-Stimmen, welche die Tonhöhe um 2 Oktaven in die Tiefe rücken.

§ 14. *Verzierungen (Manieren).* Bevor wir uns den Grundzügen der musikalischen Stillehre zuwenden, sei dieses vielumstrittene Kapitel gestreift. Von den in der älteren Musik (bis ca. 1730) äußerst zahlreichen Verzierungen hat sich nur ein geringer Teil bis auf unsere Zeit erhalten.

Für diese stereotypen Wendungen haben wir bekanntermaßen eine Anzahl typischer Zeichen, deren strikte Ausführung aber leider nicht allenthalben dieselbe ist, da eben diese Zeichen zum Teile verschiedene Deutung zulassen, anderseits jahrelang in irriger Weise erklärt und so viel Falsches verbreitet wurde.

Schon J. S. Bach sah sich gezwungen, einen wesentlichen Teil der Verzierungen auszuschreiben (vergl. Invention à 2 B dur für Klavier) — hundert Jahre später geschah ein Gleiches von den Redakteuren der Lebert und Starkschen Klavierschule (II. Band, alte Ausgabe[1]); wohl richtungsverwandt wirkte Hans v. Bülow in seinen Ausgaben. So sehr nun letztgenannter Meister als Lehrmeister des Klavierspieles für lange Zeiten hinaus durch seine das Prädikat „klassisch" verdienenden Ausgaben mit vollstem Rechte gelten wird, so kann man ihn des Irrtums in dieser Frage nicht freisprechen. Das Bestreben, den vielen irrigen Auslegungen der Manieren entgegenzutreten, zeitigte das Verfahren, sie rhythmisch genau den Takten einzupassen; die Folge davon war, daß die Verzierung thematischer Bestandteil wurde und das leicht hingeworfene „Akzidenzmäßige" ihrer Natur einbüßen mußte.

Der beste Beweis hiefür ist doch der Umstand, daß Beethoven die in der Rokoko-Musik noch ziemlich lose den melodischen Linien angehängten Verzierungen zum essentiellen Bestandteil seines Melos machte (vergl. Cellothema des langsamen Satzes der II. Symphonie u. a. a. O.); also wo er der Verzierung besonderen melodischen Wert beilegen wollte, schrieb er sie aus.

Ein weiteres Beispiel hiefür ist Mozart; bei ihm wird durch Ausschreiben des sogen. langen Vorschlages das Melos (besonders in Allegrosätzen) direkt verändert, aus einem Achtel mit Vorschlag werden zwei Sechzehntel; ja, Mozart hätte meines Erachtens gewiß Sechzehntel geschrieben, wenn ihm diese Vorschlagsnote so wichtig erschienen wäre; also dies ist ein (auch von Pauer a. a. O.) noch ungelöstes Problem. Nachdem leider heutzutage eine allgemeine Praxis, die sowohl historisch begründet als auch musikalisch geschmackvoll wäre, sich nicht eingebürgert hat, kann man Komponisten nur empfehlen, Verzierungen, wie es Richard Wagner tat, genau auszuschreiben und lediglich die sogen. kurzen Vorschläge 𝅘𝅥𝅮 (im Gegensatz zu 𝅘𝅥𝅮 und 𝅘𝅥) bestehen zu lassen. Bei der Wiedergabe klassischer und vorklassischer Werke ist in Zweifelsfällen die einschlägige Fachliteratur (in Riemanns Musiklexikon, VII. Aufl., S. 1479 aufgezählt) zu Rate zu ziehen.

§ 15. *Stil. Was ist stillos? Was ist stilwidrig?* Unter Stil verstehen wir die Eigentümlichkeiten der musikalischen Ausdrucksweise, die sich in der angewandten Technik zu erkennen gibt. Wir unterscheiden den Stil eines Zeitalters von dem Stile der Einzelpersönlichkeit eines schaffenden Musikers, wir bezeichnen aber ferner auch (innerhalb jeder Zeitperiode) die verschiedenen Hauptkompositionsgattungen als Stilarten (Opernstil, Vokalstil, Kammerstil, Orchesterstil, Orgelstil etc.), ferner unterscheidet man den strengen oder gebundenen vom galanten oder freien Stil. Ersterer rechnet mit einer bestimmten, im Verlaufe des Tonstückes beizubehaltenden Stimmenanzahl, bei letzterem wechselt diese.

Der Begriff ist also weit, begreift jedoch stets den Hinweis auf das technische Moment in sich.

[1] Professor Max von Pauer hat in seiner Neuausgabe dieses Unterrichtswerkes diese total rückständigen Kapitel („Verzierungsschule") erfreulicherweise gestrichen und an deren Stelle eine mit mannigfachen Literaturbeispielen versehene, klare Uebersicht der heute gebräuchlichen Verzierungen (im III. Bande) geboten.

Obwohl wir eine in dem Sinne wie in den bildenden Künsten ausgebildete musikalische Stillehre noch nicht besitzen, so möchte ich doch den Hinweis gegeben haben, daß wir in der Musik genau so einen Renaissance-, einen Barock-, einen Rokoko- und Biedermeierstil finden, wie in den bildenden Künsten, und daß sich in der Thematik — vor allem in der Ornamentik (aber auch, jedoch nur für Literaturkundige erkennbar, in der Harmonik) — die Eigentümlichkeiten einer Stilperiode am deutlichsten ausprägen.

Gegen diese Allgemeincharakteristik eines Zeitalters hebt sich die subjektive Originalität des Einzelschaffenden nur insoferne ab, als eben die schöpferischen Charaktere differieren; so z. B. erklären sich viele frappante Aehnlichkeiten der Werke Haydns, Mozarts und einzelner der sogen. ersten Schaffensperiode Beethovens (rectius Rokokoperiode, denn in die Uebergangszeit von Rokoko und Empire fallen Beethovens Werke bis op. 20) zugehöriger Werke. Die gemeinsamen Ausdrucksmittel älterer Stilperioden würden uns viel selbstverständlicher erscheinen, würden wir die Werke der „minores gentium", der sogen. Modekomponisten der betreffenden Zeit kennen[1].

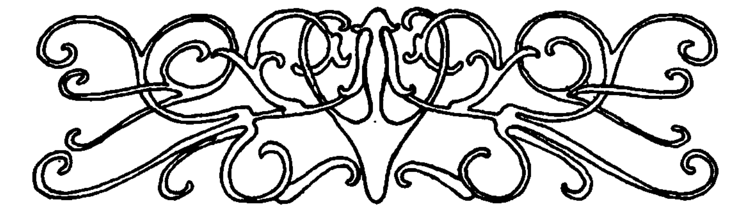
* * *

Stillos nennt man ein Werk, welches die Eigentümlichkeiten verschiedener Stilgattungen entweder in unkünstlerischer Weise vermischt oder welches zwischen den Ausdrucksmöglichkeiten mehrerer Stilperioden hin und her schwankt. Ein krasses Beispiel: ein Potpourri aus Opern-, Operetten- und Volksmelodien wird, selbst wenn es geschickt gemacht ist (was nebenbei bemerkt äußerst selten der Fall ist), stets stillos wirken. Bei strenger Kunstauffassung wird man die Stilmischungen, die *Giacomo Meyerbeer* in seinen Werken liebte, trotz der unleugbaren Schöpferkraft und Originalität dieses Meisters ebenfalls als strikte Stillosigkeiten bezeichnen müssen.

Stilwidrig nennen wir, in einem an und für sich stilvollen Werke, Details, welche dem Stile desselben, seinem Allgemeincharakter widersprechen. So würde z. B. ein operettenhafter Chanson in einer im Wagner-Stile gehaltenen Oper stilwidrig wirken (wobei ich die Frage lieber nicht erörtern will, ob man überhaupt sich hinsetzen soll, um eine Oper „im Wagner-Stil" zu schreiben). Wir gebrauchen den Begriff „stilwidrig" meist bei Bearbeitungen von Werken älterer Meister oder von Volksliedern. Hier verstehen wir die Anwendung von einer Stilperiode widersprechender Kunstmittel bei der Rekonstruktion oder Retouche eines alten Werkes oder eines Volksliedes. Wir kommen hierauf noch im nächsten Abschnitte zurück. Ein Beispiel: das Einfügen moderner Blasinstrumente in ältere Instrumentalwerke oder die Ausführung eines bezifferten Basses z. B. in der Begleitung der Seccorezitative mit akkordlichen Mitteln, die nicht nur der Zeit des Werkes, sondern dem Gesamtcharakter desselben widersprechen. (Streit in der Frage der Händel-Bearbeitungen: Chrysander, Franz, Reiter.) Ein Stilwidrigkeiten enthaltendes Werk kann dem ungeübten, nicht mit geläutertem Geschmacke begabten Beurteiler sogar sehr gut gefallen[2].

[1] Vergl. meine „Versuchsweisen Grundzüge einer musikalischen Stillehre". Allg. Musikzeitung, 36. Jahrg. No. 46, Berlin 1909.

[2] Die verschiedenen Kompositionsstile hat Siegfried Ochs in seinen bereits früher erwähnten launigen Variationen über „'s kommt ein Vogerl geflogen" sehr geschickt veranschaulicht.



Zwei Tonsetzer aus alter und neuer Zeit.[1]

Francesco Maria Veracini.

WIE in den anderen Künsten, so ist namentlich auch in der Musik für unsere Zeit charakteristisch das Streben, Ausgrabungen zu machen, versunkene Schätze zu heben und womöglich vom Rost der Vergangenheit zu säubern. Bei dem Aufpolieren und Aufarbeiten fällt dann regelmäßig das Wort: dem Kunstempfinden unserer Zeit nahe bringen. Die Frage, wie weit das Berechtigung hat, ist so einfach nicht. Oft liegt ja der Fall so, daß in einem Kunstzweig, beispielsweise in einer bestimmten Gattung der Musik, das zeitgenössische Schaffen stagniert. Daß dann mit Recht auf Altes, zu Unrecht Vergessenes zurückgegriffen wird, ist naheliegend und einleuchtend. Doch trifft das auf die heutige Produktion auf dem Gebiet der Geigenmusik wohl nicht zu. Nichtsdestoweniger ist von verschiedenen Seiten gerade in dieser Richtung in der letzten Zeit auf alte Musik zurückgegriffen worden. Und oft genug ist dadurch wirklich Wertvolles zu neuem Leben erweckt worden.

Mit entschiedenem Glück hat z. B. Burmester in seinen „Stücken alter Meister" manches Kabinettstückchen alter Tonsatzkunst ans Tageslicht gezogen und in raffiniert feiner Fassung zu einem Schmuckstück seines Repertoires gemacht. Wer ist ihm nicht dankbar, um mit einem Beispiel aufzuwarten, für die graziös pikanten Sächelchen von Gossec (einem Zeitgenossen von Haydn und nicht unbedeutenden französischen Instrumentalkomponisten). Da also Ausgrabungen Mode sind, so ist es einigermaßen auffallend, daß die musikalischen Schatzgräber noch nicht darauf verfallen sind, das Lebenswerk eines der größten Meister des Geigenspiels und hervorragenden Vertreters der Violinkomposition wieder in vollem Glanze zu Ehren zu bringen, zumal es sich um eine Erscheinung handelt, deren Tonsprache auch heute noch unmittelbar zu unserem Herzen spricht. Ich meine Francesco Maria Veracini, geboren 1685 in Florenz, gestorben im Todesjahr Bachs, 1750 bei Pisa.

Florenz, nach dem sich Veracini selbst den Beinamen „Fiorentino" zulegte, war damals eine Pflegestätte des aufblühenden italienischen Geigenspiels. Francesco genoß dort den Unterricht seines Oheims Antonio Veracini, eines namhaften Violinspielers, der nach seinem Neffen und größten Schüler zu urteilen, ein trefflicher Lehrer und Musiker gewesen sein muß, wenn man freilich auch nicht außer acht lassen darf, daß dieser Schüler eine wahrhaft geniale Begabung sowohl für das Geigenspiel wie für die Geigenkomposition als Pfund vom Schicksal mitbekommen hatte. Freilich verstand er nicht ganz so zu wuchern damit, wie man ihm und der Kunst hätte wünschen mögen. Daran trugen zum großen Teil widrige äußere Umstände, mit denen er zeitlebens zu kämpfen hatte und die ihn in Enttäuschung und Vergessenheit sterben ließen, die Schuld, aber auch sein eigenes leidenschaftliches Künstlernaturell und sein hochgespanntes Selbstbewußtsein, das ihm viel Mißgunst und Haß eintrug. Schon als Jüngling erregte sein Künstlerstolz Anstoß. So schreibt man ihm die Aeußerung zu: Ein Gott, ein Veracini. Doch war er sonst von unantastbarem Charakter, ehrlich und gerade heraus. Sein Aeußeres muß höchst einnehmend gewesen sein. Ein alter Stich, der ihn in jugendlichem Alter darstellt, zeigt ein offenes, freies Gesicht von griechisch klassischer Schönheit.

Ueber sein wechselvolles äußeres Leben stimmen die Berichte nicht ganz überein. Frühzeitige Konzertreisen hefteten den Ruhm an seine Sohlen. Seine öffentliche Laufbahn beginnt mit dem Jahre 1714. Er soll nach den einen zuerst in Venedig, nach anderen erstmals in London aufgetreten sein. Es ist wohl richtig, daß er in beiden Städten in jenem Jahr sich öffentlich hören ließ. In Venedig war es, wo ihn Friedrich August, Kurprinz von Sachsen, hörte im Jahre 1716 und ihn für seinen Hof in Dresden zu gewinnen suchte. 1717 folgte Veracini dem lockenden Ruf, leider nicht zu seinem Heile. Er wurde nach der Ueberreichung dreier Violinsonaten als Kammerkomponist angestellt. Aber die deutschen Musiker, vor allem der Konzertmeister Pisendel, waren dem Welschen nicht hold und intrigierten gegen ihn. Sie benutzten unter Pisendels tätiger Beihilfe des Künstlers großes Selbstbewußtsein und stellten ihm eine Falle. Man arrangierte einen Wettstreit Veracinis mit einem untergeordneten Geiger der Kapelle, der ein Pisendelsches Konzert, das Veracini vom Blatt spielen mußte, unmittelbar darauf nachspielte und den Preis davontrug, weil Pisendel es ihm zuvor insgeheim genau einstudiert hatte. Diese Niederlage, die er in Gegenwart des Hofes erlitt, brachte den ehrgeizigen Künstler in Verzweiflung und er stürzte sich — es war im Jahre 1722 — aus dem Fenster, wodurch er sich eine Hüftverletzung und einen zweimaligen Beinbruch zuzog, wovon er sein Leben lang einen lahmen Fuß behielt. Nach seiner Wiederherstellung schüttelte er den Staub Dresdens von seinen Füßen, machte Reisen in Böhmen und Italien und wandte sich nach einer Nachricht schon 1730, nach anderen 1736 wieder nach London, wo er Orchesterdirigent im Haymarket-Theater wurde. Er trat in Beziehungen zu Händel, der ihn sehr schätzte und zu seinen Oratorienaufführungen zuzog. Beim großen Publikum vermochte er jedoch nicht mehr durchzudringen und so machte er sich im Jahre 1747 wieder auf den Heimweg nach Italien. Auch hier verfolgte ihn das Unglück, denn er erlitt dabei Schiffbruch und verlor seine zwei berühmten Violinen von Marcus Stainer, dem in Dunkel gehüllten Bruder des Jakobus in Absam, die für die besten Geigen, die es damals gab, galten und die er „St. Peter" und „St. Paul" getauft hatte. Im Jahre 1750 erlöste ihn der Tod im Heimatland von den vielen Enttäuschungen seines Lebens.

Als Geiger war Veracini weltberühmt gewesen. Sein durchdringender, glänzender Ton, die für die damalige Zeit auf einsamer Höhe stehende Beherrschung des Griffbretts in Trillern, Harpeggien, Doppelgriffen und seine vollendete Bogentechnik vor allem erregten Staunen und Bewunderung. In letzter Beziehung war er von entscheidendem Einfluß auf Tartini, der im Jahre 1716 in Venedig zu einem Wettstreit mit Veracini aufgefordert, vor diesem, nachdem er ihn gehört und erkannt hatte, daß ihm der Florentiner in seiner für die damalige Zeit unerhörten Spielweise weit überlegen war, neidlos zurücktrat und, ohne den Kampf zu wagen, sich zu jahrelangen Studien über die Bogentechnik zurückzog. Veracinis Spielweise läßt sich auch deutlich aus seinen Kompositionen erkennen. Breiter Strich, großer Ton, gute Doppelgrifftechnik sind nötig, um ihnen gerecht zu werden. Interessant ist seine Verwendung des Trillers, der nie leblose Zierat an beliebiger Stelle, sondern stets organisches Glied im Satzgefüge oder in der melodischen Linie ist.

Als Komponist sagte er seinen Zeitgenossen wenig zu. Er war dem Zeitgeschmack voraus, darum fand er wenig Gegenliebe. Die Gegenwart wertet ihn besser. Er unterscheidet sich von seinen damaligen Rivalen auf dem Gebiet der Geigenkomposition vor allem durch seine allem Formalismus und Schematismus abholde Art, durch den individuellen, höchst persönlichen Zug, der stets durch seine Werke geht. Er hat zudem viel mehr Temperament, so daß er naturgemäß heute ganz anders auf uns wirkt als jene. Geschmack und Formensinn prägt sich in den schön geschwungenen Linien seiner Melodieführung aus. Seine kühne und gehaltvolle Harmonik zeugt von dem Ernst und der Tiefe seines kompositorischen Schaffens. Manchmal wird man an Bach gemahnt, einiges erscheint dem Händel-

[1] Vergleiche dazu die Musikbeilagen im heutigen Hefte. *Red.*

schen Geiste verwandt. Doch stets ist Veracini durchaus originell, vornehm und männlich kraftvoll. Bei ihm findet sich die Chromatik schon in einer Weise verwendet, die uns höchst modern anmutet. So hat uns seine Musik heute noch wirklich etwas zu sagen, und es wäre dringend zu wünschen, daß sich Künstler und Liebhaber, auch Konservatorien und Geigenlehrer, mehr mit ihr beschäftigten.

Von Kompositionen Veracinis besitzen wir je 12 Violinsonaten mit beziffertem Baß in zwei Werken, von denen das eine 1721 in Dresden, das andere in London und Florenz (1744) gedruckt worden ist. Einige dieser Sonaten sind von Ferdinand David bei Breitkopf & Härtel sowie von W. J. v. Wasiliewski, der sich um die Propaganda für Veracini hervorragende Verdienste erworben hat, bei Senff in Leipzig und Simrock in Berlin herausgegeben. Zwei Sonaten in h moll und a moll hat Alfred Moffat im Verlag von B. Schott Söhne (Mainz) ediert. Einige Violinkonzerte und Symphonien für Streichinstrumente und Klavizembalo, die im Manuskript hinterlassen waren, sind anscheinend verloren gegangen. Auch als Opernkomponist hat sich Veracini versucht, z. B. mit Erfolg in „Alfonso", aufgeführt in London. In der Privatbibliothek des Königs von Sachsen befand sich eine alte Ausgabe der Geigensonaten, die wohl auch heute noch vorhanden ist. Vielleicht findet sich für Veracini auch einmal einer, der ihm zu neuem verdientem Leben verhilft, wie Stamitz seinen Riemann gefunden hat. —

Düsseldorf. Eugen Honold.

* * *

Alexander Friedrich von Hessen.

UNTER den zeitgenössischen Komponisten, die die unerquicklichen Auswüchse der glücklicherweise nun wohl wieder überwundenen naturalistischen Mode-Programmusik nie mitgemacht, sondern abseits von allem Parteigeschrei sich in strengen Studien die Waffen für die innere Logik und Dramatik der Tonkunst geschmiedet haben, steht mit in erster Reihe *Alexander Friedrich von Hessen.*

Sein Lebensgang ist eine ergreifende Mischung von Glanz und Schatten. Während ihm die eine Norne eine Fürstenkrone in die Wiege gelegt hat — er ist am 25. Januar 1863 als zweiter Sohn des Prinzen und späteren Landgrafen Friedrich von Hessen und der Prinzessin Anna von Preußen[1] in Kopenhagen geboren und wurde durch den Tod seines älteren Bruders 1888 selbst Landgraf von Hessen mit dem Titel Königliche Hoheit —, hat ihn die andere mit dem grausamen Geschick fast völliger Blindheit zur Welt kommen lassen; die ärztliche Kunst hat ihn glücklicherweise durch eine Operation vor der entsetzlichen ewigen Nacht bewahrt, indem das eine Auge bei kleinem Gesichtsfeld hellbeleuchtete große Gegenstände unterscheiden kann. Während die fürstliche Mutter dem musikhungrigen Kinde durch ihr glänzendes Klavierspiel eine Fülle von Anregungen gab und das aufkeimende Talent in jeder Weise förderte, mußte sich anderseits später der junge Prinz durch eine Welt von Vorurteilen hindurch das Musikstudium erzwingen; der mit heißer Inbrunst gepflegte Wunsch, mit seiner geliebten Geige die Welt zu durchziehen, ist ihm freilich nicht erfüllt worden. Während große Meister wie Rubinstein, Bülow, Joachim, Grieg, Draeseke willig sein großes Talent anerkannten, mußte sich der junge Komponist dem allgemeinen Stumpfsinn musikalischen Angelegenheiten gegenüber Schrit für Schritt seine Anerkennung erkämpfen. Ein barmherziger Ausgleich der Natur hat ihm ein außerordentlich feines, selbstverständlich „absolutes" Gehör und ein wunderbar getreues und aufnahmefähiges Gedächtnis verliehen; der große Wohltäter der ihres Augenlichtes Beraubten, *Braille*, ermöglicht es ihm durch seine Blindenschrift, sich mit Literatur zu beschäftigen und seine Kompositionen in dieser Schrift niederzuschreiben. Die Uebertragung in Notenschrift erfolgt durch Diktat; das Einstudieren der Violin-, Viola-, Klavier- und Orgelliteratur durch Vorspielen, zu welchem Zwecke sich stets ein Musiker in der Begleitung des Landgrafen befindet.



ALEXANDER FRIEDRICH VON HESSEN.
Der Nachdruck dieses Bildes ist nicht gestattet.

Der albernen Verallgemeinerung, daß er als fürstlicher Tonsetzer, als einer, „der das Komponieren gar nicht nötig hätte" (wie es die Mutter Beer von ihrem Jakob Liebmann, späterem Giacomo Meyerbeer, behauptete), bestenfalls ein begabter Dilettant sein könne, begegnen wir hier wohl am besten mit dem Hinweis auf das diesem Aufsatze beigegebene Lied „Du bist wie eine Blume" und auf eine Darlegung seines Studienganges.

Eines der ersten Urteile über Alexander Friedrich von Hessen stammt aus dem Munde *Hans von Bülows* und ist zu finden in den Pfeifferschen „Studien bei Hans von Bülow", es betrifft sein Violinspiel; im Jahre 1886 spielte er mit der Prinzessin Marie von Meiningen die erste Sonate von Brahms für Violine und Klavier. „Es klang wie ein Gebet", sprach sich Bülow darüber aus. Ueber die Anteilnahme des Prinzen an seinen Unterrichtskursen am Raff-Konservatorium zu Frankfurt a. M. findet Bülow in Briefen (s. 6. Bd.) höchst anerkennende Worte. Die Violine wurde so recht eigentlich „sein Instrument"; bereits 1871 bekam er den ersten Unterricht, nachdem *Anton Rubinstein* die Pflege seines Talentes für heilige Elternpflicht erklärt hatte, und 1878 spielte er in einem von Bülow geleiteten Konzerte in St. James Hall in London die F dur-Romanze von Beethoven. Seine Lehrer waren Cornelius Rübner, Konzertmeister Müller von der Wiesbadener Hofkapelle und Dr. Paul Klengel in Leipzig; 1884—1892 Naret-Koning in Frankfurt a. M., 1894 kein Geringerer als Joseph Joachim und sein Adjunkt Bernhard Wendel, 1897 Johannes Lauterbach in Dresden, mit dem er unter anderem die Primgeige des a moll-Quartetts von Franz Schubert studierte und in einer unvergeßlichen Aufführung, bei der Lauterbach zweite Geige und die Kammervirtuosen Spitzner und von Liliencron von der Königl. Kapelle Bratsche und Violoncell

[1] Sie war eine Enkelin der Königin Luise. Zum 100. Todestage der kunstliebenden Königin wird im nächsten Hefte ein Aufsatz erscheinen, der sich mit ihrer Stellung zur Musik befaßt. *Red.*

übernahmen, vor geladenen Zuhörern in Dresden spielte. Der Unterricht wurde in Paris und London fortgesetzt.

Grieg, den der Landgraf in Norwegen einst besuchte, äußerte sich über ihn: „Ich wollte, alle Musiker nähmen es mit ihrer Kunst so ernst wie der Landgraf."

Neben der Violine ist es die Bratsche, selbstredend das Klavier, vor allem aber die Orgel, der der Landgraf jahrelanges Studium gewidmet hat. U. a. ist er Schüler des Organisten an Notre-Dame in Paris, Vierne. Auf der herrlichen Silbermannschen Orgel in der Frauenkirche zu Dresden, die durch Friedemann Bach eingeweiht und durch den großen Sebastian für alle Zeiten geweiht ist, hat er in einer der Sonnabendvespern das gewaltige Es dur-Präludium und die große dreiteilige Fuge Sebastians gespielt, und die Besucher des ersten Bach-Festes in Leipzig werden sich erinnern, daß der Landgraf mit der Choralbearbeitung Bachs „In dir ist Freude" auf der Orgel der Thomaskirche die schöne Veranstaltung einleitete.

Von seinen *Kompositionen* hat ein in leidenschaftlicher Anlehnung an Brahms entstandenes, von absolut schöner und gehaltvoller Musik erfülltes, von einem herrlichen Schwunge der Begeisterung getragenes *Trio* op. 3 für Klavier, Klarinette und Horn (erschienen bei Simrock) zuerst die Aufmerksamkeit der musikalischen Kreise auf sich gelenkt; zwei Streichquartette folgten, von denen dem ersten solide Faktur und liebenswürdige Schubertsche Züge nachgerühmt werden müssen, das zweite in c moll aber direkt als ein klassisches Kunstwerk zu bezeichnen ist, in dem sich Form und Inhalt decken, Schönheit und Adel der Tonsprache, Kraft der Konzentration, völlige Beherrschung aller technischen Mittel, ein tiefer Ernst und leidenschaftliches Ringen, eine ergreifende Sehnsucht nach Licht die allgemeine Teilnahme erwecken müssen. Die Uraufführung durch das Petri-Quartett in Dresden vor einigen Jahren war denn auch ein Triumph für den anwesenden Komponisten.

Einen weiteren Beweis für den eigentümlichen innerlichen Ernst seiner Kunstauffassung liefert seine *Große Messe* (für Chor, Soli, Orchester und Orgel), zuerst aufgeführt in der Madeleinekirche in Paris, die den lateinischen Messetext in durchaus würdiger Weise in gediegenem, doch nie schulmeisterlichem Kontrapunkt in moderne Musik setzt. In größeren Formen sind auch die beiden veröffentlichten *Klavierstücke* geschrieben. Das sehr wohlklingende *„Fantasiestück op. 2"* zeigt wieder die schwärmerische Anlehnung an den großen Meister, dem es gewidmet ist, an Brahms, während die charaktervolle, herbe, harmonisch äußerst interessante *„Passacaglia" op. 7*, seinem jetzigen musikalischen Begleiter Lucien Garban gewidmet, eine leise Hinneigung zu den modernen Franzosen (César Franck) bekundet. In der kleinen und kleinsten Form bewegen sich zahlreiche Lieder und Duette, unter denen die stimmungsvollen *Fatthumegesänge* (nach Gedichten von Schönaich-Carolath) für Bariton und Orchester durch ihre originelle Melodieführung und ihr prachtvoll gesättigtes orientalisches Kolorit hervorragen.

Der Sinn des in der Beschäftigung mit der großen Form aufgewachsenen Musikers für reiche technische Ausarbeitung zeigt sich in den zahlreichen *Kanons op. 5*. Vier Kanons für zwei Soprane, Klavier und zwei Hörner ad libitum, op. 10: 32 Part Songs in Canon Form for 2 Sopranos, von denen op. 5: „Die Muhkuh", „Die Ziege", „Glühwürmchen", „Storch, Storch, Langbein" bei ihrer Dresdner Aufführung einen volkstümlichen Erfolg errangen. Auch in den vier Duetten op. 9 für Bariton und Sopran: „Idyll" (Vanselow), „A song" (Dowson), „L'automne" (Banville), „La sera" (Castrone) wie in den vier Liedern op. 8 für Bariton oder Mezzosopran: „O wär' ich früher" (Lindau), „Czandra", „Tränen", „Liebesglück" (Axel von Rappard) und in den „Quatre Mélodies" finden wir diese liebevolle, echt künstlerische Sorgfalt in der Ausführung auch des Kleinen.

Sämtliche Kompositionen (mit Ausnahme des Trios op. 3 bei Simrock) sind bei Breitkopf & Härtel erschienen.

Die Kompositionsstudien Alexander Friedrichs von Hessen haben geleitet 1884—1886 Dessoff, bis 1892 Anton Urspruch in Frankfurt a. M., 1894—1897 Herzogenberg (Kontrapunkt), Felix Weingartner (Instrumentation), Max Bruch (Chorwerke), 1897—1898 Felix Dräseke, 1898—1900 Gabriel Fauré. Als eine gelungene und nützliche Frucht des Instrumentationsunterrichtes ist die Orchestrierung des Beethovenschen Streichquartetts op. 95 zu bezeichnen.

Es ist kein Zweifel, daß jemand, der sich jahrelang einen solchen Studienzwang auferlegt, zum mindesten etwas Rechtes gelernt haben muß. Noch höher aber will es uns bedünken, daß dieser junge Fürst, den der Rang seiner Stellung doch leicht zu unedlem Ehrgeiz hätte verleiten können, unbeirrt von dem, was dem „Tag und seinen Blenden" gefällt, sich der innerlichsten Musik zuwendet, der Kunstform, für die er nur die kleinste Gemeinde voraussetzen kann, jene Gemeinde der Suchenden, deren Beifall aber um so länger nachhallen wird. Daß sich dieser Gemeinde recht viele anschließen möchten, wäre ein aufs innigste zu wünschender Zweck dieser Zeilen.

Dresden. **Otto Urbach.**

Eine Künstlertragödie in Stuttgart.

IN Stuttgarter Künstlerkreisen hat sich eine Tragödie abgespielt, die auch wohl außerhalb unserer Mauern Beachtung fand, deren Wirkung aber in der schwäbischen Residenz selber ungeheuer war. Noch heute stehen die Leute vor den Schaufenstern, die die verschiedensten Bilder der Kammersängerin *Anna Sutter*[1] zeigen. 18000 Stück sind in wenigen Tagen allein in einem Geschäfte verkauft worden. An 10000 Menschen nahmen an der Beerdigung der jäh aus dem Leben gerissenen 38jährigen Künstlerin teil. Auf den Schleifen der Kränze fand sich neben vielen mit ihren Hauptrollen eine Inschrift: „Der stets hilfsbereiten Kollegin die Mitglieder des Hoftheaters". Und in einem langen Nachruf schrieb ein bekannter Hofschauspieler, ein „Kollege": „Uns ist, als sei unser guter Engel von uns gegangen." Weiter wurde auch in den Zeitungen angeregt, ihr Grab stets mit Blumen zu schmücken. Das alles aber entspringt nicht dem Bedürfnis nach Sensation. Wenn Anna Sutter eines natürlichen Todes gestorben wäre, hätte die aufrichtige Trauer um sie sich ebenso stark und wahrhaftig geäußert. Dieses echte Theaterblut hatte allmählich eine Beliebtheit gewonnen, die beinahe hypnotisierend zu wirken anfing. Bei Opernpremieren war die erste Frage: Singt die Sutter die Hauptpartie? Dann war wenigstens der momentane Erfolg gesichert. Und in der Tat war sie eine Künstlerin, die in ihrer Art nicht zu ersetzen ist. Von Haus aus Soubrette, sang sie eigentlich alles (bis auf die großen dramatischen Partien). Cherubin, Zerline (die verschiedenen!), eine entzückende Frasquita im Corregidor, Lustige Witwe, Salome, Carmen, Mamzelle Nitouche, eine große Zahl der Hauptrollen in neueren Operetten und Opern komischen und ernsten Inhalts, eine Misé Brun, eine Prinzessin Brambilla: diese Auswahl aus ihrem schier unbegrenzten Rollenrepertoire zeigt allein Anna Sutters glänzende Vielseitigkeit. Und jeder Rolle wußte sie die charakteristischen Seiten abzugewinnen. Ein eigenes künstlerisches Fluidum, das die faszinierenden Eindrücke aufs Publikum erklärt, ging von ihr aus, sobald sie nur die Bühne betrat. Sie war ein geniales Naturkind, voll unmittelbarem sprühendem Temperament; was sie spielte, lebte. Nicht das Intellektuelle, das Intuitive gab ihrer Darstellungskunst den Stempel. Die beste Salome — ich habe eine Reihe gesehen und muß es als Legende bezeichnen, daß die Partie der Prinzessin leicht zu treffen sei — war Anna Sutter, zwar nicht stimmlich (hier fehlte es überhaupt manchmal), aber in der Darstellung der Straußschen Musik durch den Körper. Und diese beste Salome, die die Partie mehr als zwanzigmal gesungen, sagte mir nach dem Gastspiel der Akté: „Gestern habe ich zum erstenmal die Salome gesehen, das ist ja ein schreckliches Stück!" — Eine absolut ungesuchte Naivität,

[1] *Anm.* Wie schon im vorigen Hefte kurz mitgeteilt, hat der frühere Stuttgarter Hofkapellmeister Dr. *Aloys Obrist* die königl. Kammersängerin *Anna Sutter* in ihrer Wohnung erschossen und sich dann selbst entleibt. Im obenstehenden Artikel sei es versucht, eine Erklärung der seelischen Vorgänge, die zur unseligen Tat führten und zwei Künstler in der Blüte ihrer Jahre dahinrafften, nach dem bisher vorliegenden Material zu geben.

wie sie aus dem Ausspruche hervorgeht, war ihrem nachschöpferischen Gestalten überhaupt eigen, das vorwiegend unbewußt sich bei ihr vollzog. Damit verbanden sich weiter erfrischende Offenheit und Ehrlichkeit. Und wie auf der Bühne, so war Anna Sutter im Leben. Die fröhliche Unbekümmertheit, das Heitere, Sorglose, stets Hilfsbereite in ihrem Wesen, der Mut, für alle Folgen ihres Handelns einzutreten, haben ihr eben die Sympathien erworben, wie sie selten einer Schauspielerin zuteil geworden sind, und zwar in allen Schichten der Bevölkerung. Und so wollen auch wir ihr in Dankbarkeit gedenken, ganz gleich ob man als Kritiker immer mit ihr übereinstimmte oder nicht, ob man es bedauern mochte, daß ihre beispiellosen Erfolge in der Lustigen Witwe die Operetten-Aera an unserem Hoftheater mit herbeigeführt haben: sie war ein echtes Theaterkind, das stets fesselte und anregte. Mit urwüchsiger Leidenschaftlichkeit wußte sie fortzureißen, wie anderseits ihr eigener Charm entzückte. Dabei war sie eine brillante Tänzerin (eine der ersten, die den Tanz der 7 Schleier selber ausführte). Der Name Anna Sutter wird in der Theater-Geschichte Stuttgarts einen Ehrenplatz behaupten. Und was Menschliches, allzu Menschliches an ihr war, das wollen wir nicht in Zeitungspolemiken (selbst politischer Art — so weit geht tatsächlich das „Interesse" an Anna Sutter) weiter behandeln, sondern uns an die Worte des katholischen Geistlichen am Grabe halten: „Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet." Mit diesen Worten menschlichen Verzeihens ist dem Volksempfinden für „unsere Sutter" entsprochen worden.

Anna Sutter war am 21. November 1871 in Utwil (Kanton St. Gallen) als Tochter eines ehemaligen Freiburger Domorganisten geboren, sollte ursprünglich zur Pianistin ausgebildet werden, vertauschte aber die Musikschule in Bern mit dem Konservatorium in München, um Sängerin zu werden. Ihr erstes Auftreten erfolgte im Münchner Volkstheater. Ständig zuerst in Augsburg engagiert, wurde sie von Baron zu Putlitz für das Stuttgarter Hoftheater gewonnen, wo sie September 1893 zum erstenmal auftrat. Langfristige Kontrakte fesselten sie an den Ort ihrer steigenden Triumphe, so daß diese geniale Künstlerin außerhalb Stuttgarts weniger bekannt geworden ist. Ihr letztes Auftreten war am Abend vor ihrem Todestag als Mamzelle Nitouche.

* * *



ANNA SUTTER.
In ihrer Hauptrolle als Carmen. Hofphot. Hildenbrand, Stuttgart.

Die psychologische Deutung des tragischen Falles liegt bei Anna Sutter einfach und klar: die Rolle, die sie zu ihren besten zählte, hat sie auch im Leben bis zum Schlusse gespielt, hat sie spielen müssen: Carmen. „Und sei es auch mein letzter Augenblick" — dann fielen die Schüsse, die ihrem Leben augenblicklich ein Ende setzten. Sie hatte lieber darauf verzichtet, Frau Hofrat Dr. Obrist zu werden, als eine Ehe einzugehen, die, wie sie zweifellos allmählich richtig erkannt hatte, zum Unglück führen mußte. Ihr Herz gehörte bereits wieder einem andern. Schwieriger ist das Problem *Aloys Obrist* zu deuten. Er, der gesellschaftlich korrekte, reiche, angesehene Mann läßt sich scheiden, um Anna Sutter heiraten zu können. Er wollte ihre Kinder adoptieren, er wollte, und das ist der wichtigste Punkt, die Geliebte „rehabilitieren"; er wollte sie emporziehen, „erlösen"! Eine Tragödie des Idealismus, hat ein nahestehender Künstler den Fall Obrist genannt, und nicht mit Unrecht. Es gilt wohl für ihn, den man in Stuttgart „gesteinigt, gelyncht", wenn er sich nicht mit einer wahren leidenschaftlichen Wut durch 5 Schüsse hintereinander im Zimmer der bereits Toten entleibt hätte, ein Wort der Erklärung für seine Tat zu finden, die um so schwerer wiegt, als er nicht bloß eine wehrlose Frau getötet, sondern weiteren Kreisen die gefeierte Künstlerin egoistisch genommen hat. Wir folgen einem Artikel, den eine dem Verstorbenen sehr nahestehende Persönlichkeit nach Auffindung der Briefe in einem Stuttgarter Blatt veröffentlicht hat. Es heißt darin:

„Von jeher gingen sowohl in dem schweizerischen wie in dem schottischen Zweig der Familie Obrist zwei Typen nebeneinander her: der eine passioniert, begeisterungsfähig, alles riskierend, reich an Ideen, lebhaft, fast nur in der Zukunft lebend, der andere puritanisch streng, von äußerster Einfachheit und Einseitigkeit des geistigen Baus, von restloser Konsequenz, gerecht und selbstgerecht, beides bis zur Unerbittlichkeit. Und von jeher waren die Konflikte dieser Naturen, die sich immer suchten und immer abstießen, in der Familie Quelle oft fruchtbarster Anstrengungen und Leistungen, aber ebenso oft Quelle von Entfremdungen und Erstarrung. Nach einer geradezu strahlenden Jugend, deren Schönheit und Begabung die glücklichste Zukunft versprachen, schlug die Natur Aloys Obrists gewissermaßen um, und es erschien ein vorzeitig ernster und gemessener junger Mensch, der mit einer alles andere ausschließenden Einseitigkeit nie etwas anderes anstrebte, als ein Meister seiner Kunst zu werden. — In den Angelegenheiten des Herzens trieb es ihn nicht zu der Jugend, sondern er verehrte das Fertige, ihm Ueberlegene im Weibe. Und bis zu seiner Ehe, die er mit 26 Jahren schloß, liebte er mit einer ebenfalls alles andere ausschließenden Einseitigkeit trotz des sehr wesentlichen Altersunterschiedes nur die eine Frau, eben die, die er ehelichte, die ganz hervorragende Schauspielerin.

Die Ehe, die kinderlos blieb, war die denkbar würdigste; nur blieb sie ernst bis zur Düsterkeit. Der in allem und jedem sehr spätreife Mann reifte schließlich doch, und zwar in dem kritischen Alter, das für Männer das gefährlichste ist. Gewiß ist zuzugeben, daß ein sehr starkes oder gar schöpferisches Temperament längst einen Ausweg aus seiner Lage gefunden hätte. So aber wuchs nur die reine Naturmacht heran mit allen ihren tragischen Konsequenzen.

Dieser Mann, der schon bis zur Melancholie verdüstert, jede Hoffnung auf ein Leben voll Kraft, Lust und Arbeitsfreude aufgegeben hatte, wurde von einer unerhörten Leidenschaft zu einem Temperamente ergriffen, das den denkbar größten Gegensatz zu dem seinigen darstellte. Wer ihn und seine Briefe aus dieser Zeit kennt, kann sich eine Vorstellung von dem Gefühle des Neuauflebens machen, das ihn durchströmte. . . ."

Und der Gegenstand seiner „ersten" Liebe muß eine Zeitlang im Geiste dieser Liebe gelebt haben, bis das eintrat, was der Natur der Dinge nach eintreten mußte und wovon oben schon die Rede war. Frl. Anna Sutter hatte, das steht fest, ihm absolut keine Hoffnung auf eine spätere Verbindung mehr gelassen. Obrist trug sein Schicksal zuerst mit Fassung. Aber wie mit dämonischer Kraft zog es ihn immer wieder in ihre Nähe. Er hoffte, wieder den Posten des Hofkapellmeisters in Stuttgart zu bekommen; als das aussichtslos schien, nahm er einen Posten als Opernkritiker an einem Stuttgarter Blatt an. „Nichts konnte ihn davon abbringen, die Angebetete unablässig als Künstlerin im Theater zu bewundern, und ergreifend ist es, in seinem Heime alle Aufzeichnungen von ihm über ihre Kunst, die ihn begeisterte und hinriß, bis zum allerletzten Tage noch frisch aufzufinden." Dem Schreiber dieser Zeilen sind früher eine Anzahl von Briefen zugegangen, in denen Dr. Obrist mit rührendem Eifer jede kritische Aussetzung der Tagespresse an den Leistungen Frl. Sutters als unberechtigt darzustellen suchte. Mit einem Schlage hörten diese Briefe dann auf oder beschränkten sich in ihrem Inhalt auf rein Geschäftliches. Es war die Zeit, wo Dr. Obrist den Eingeweihten erzählte, jede Beziehung abgebrochen zu haben. Es war nicht der Fall. Aeußere Umstände kamen hinzu, die Katastrophe zu beschleunigen. Die Künstlerin verbat sich unter anderem seine Besuche im Theater. „In diesem gerecht denkenden

Manne", heißt es in dem genannten Artikel weiter, „sammelte sich nun langsam ein düsterer Groll gegen die Urheberin dieser und anderer unverdienter Kränkungen. Wie einem seiner Vorfahren, waren ihm Gerechtigkeit und Billigkeit Lebensgehalt und Leitstern. Die ihm Nahestehenden haben vielfach Proben seines hohen Gerechtigkeitssinnes erfahren, und die einzigen Zornesausbrüche des sonst so maßvollen Mannes waren die eines gegen Unrecht empörten Billigkeitsempfindens."

Schlag auf Schlag folgten die Erschütterungen. „Wie er zu Tode getroffen noch immer nicht begriff, muß sie ihm unverblümt gesagt haben, wie wenig sie von seinen Fähigkeiten und von seiner Hoffnung auf eine zweite Jugend halte."

In namenloser Erregung erfolgte die Tat, nachdem am Abend vorher noch ein schwerwiegendes Wort von ihr an ihn gelangte. Die Katastrophe spielte sich in der Wohnung der Künstlerin dann in wenigen Minuten ab. „Der ‚eine geheime Punkt' im Wesen dieses Mannes war getroffen. Von diesem Schlage erholte er sich nicht mehr. So endete dieser Mann, den die ihm Näherstehenden als gerecht, gütig und vornehm gekannt haben, ein Mensch von langmütiger, zäher Treue fand aus dieser Treue keinen Ausweg und ging in Verzweiflung zugrunde." . . .

Die ihn gekannt haben! Erschüttert stehen wir vor der unseligen Tat. Entschuldigen läßt sie sich nicht, aber wir gedenken der Worte des Priesters am Grabe der Getöteten. . . .

Dr. Aloys Obrist stammte wie Anna Sutter ebenfalls aus der Schweiz (geboren am 30. März 1867), erhielt seine Erziehung in Weimar, wo er früh unter den Einfluß des Lisztschen Kreises geriet und besonders durch Lassen der neudeutschen Richtung zugeführt wurde. Seine akademischen Studien absolvierte er in Berlin, hauptsächlich unter Albert Becker, und dort promovierte er auch mit einer Arbeit über Melchior Franck zum Doktor der Philosophie. Seine praktische Tätigkeit begann er noch in demselben Jahre als Kapellmeister beim Theater in Rostock, von wo er in gleicher Eigenschaft 1893 nach Brünn und 1894 nach Augsburg übersiedelte. Von dort berief ihn Baron zu Putlitz an Zumpes Stelle als ersten Kapellmeister an das Stuttgarter Hoftheater, eine Stellung, in der er bis zum Jahre 1905 verblieb, worauf er sich auf seiner Besitzung in Tabarc im Norden Thüringens wissenschaftlichen Studien, der Komposition und dem Sammeln alter Musikinstrumente widmete. Diese Sammlung, die nach Stuttgart gebracht wurde, gehört zu den schönsten und wertvollsten ihrer Art. Gleichzeitig wurde er Kustos des Weimarer Liszt-Museums. Nach Stuttgart wurde er nach Hofkapellmeister Pohligs unvorhergesehenem Abgang im Juli 1907 zurückberufen, jedoch nur provisorisch bis zur endgültigen Besetzung des Postens, die im Juli 1907 durch Schillings' Berufung erfolgte. Vom Großherzog von Weimar wurde Obrist im Jahre 1909 der Titel eines Hofrates, vom König von Württemberg im gleichen Jahre die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen. Als Obmann des Musikausschusses des „Allgem. Deutschen Musik-Vereins" hat Dr. Obrist eine einzigartige fleißige und gewissenhafte Tätigkeit ausgeübt. Als Musiker war er ein treuer Freund des Fortschritts, als formvollendeter Mensch von allzeit bereitem Entgegenkommen und liebenswürdiger Gefälligkeit. Man konnte sich auf ihn verlassen! . . . . **O. K.**

Fünftes deutsches Bach-Fest.[1]

DIE Neue Bach-Gesellschaft hatte in diesem Jahre die Anhänger und Freunde Bachscher Muse nach dem „London am Niederrhein", nach *Duisburg*, eingeladen, wo in den Tagen vom 4.—7. Juni das Fünfte deutsche Bach-Fest in Szene ging. Namentlich die Anhänger der konservativen Kunstanschauung hatten dieser Einladung recht zahlreich entsprochen. Das Arrangement der Festtage lag in den Händen des königl. und städt. Musikdirektors *Walter Josephson*. Der Chor setzte sich zusammen aus dem Duisburger Gesangverein, dem Duisburger Lehrergesangverein, dem Salvator-Kirchenchor und dem Ruhrorter Gesangverein. Das städtische Orchester hatte Verstärkung aus Düsseldorf, Hamburg, Amsterdam bekommen. Bedeutende Solisten waren zur Mitwirkung herangezogen. Am ersten Abend hörten wir eine der schönsten Kantaten, die Kantate am Himmelfahrtsfeste, in einer Wiedergabe, die ein bemerkenswertes Verständnis für Bachs Stil und Tonsprache verriet. Die musikalisch reichere Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme", die in ihrer fesselnden, weihevollen Sprache zu einem intim bewegten, ergreifenden Stimmungsbilde gestaltet ist, war das bedeutendste Erlebnis des Abends, während die, italienische Einflüsse verratende Kantate des genialen Wilhelm Friedemann Bach: „Erzittert und fallet, ihr brausenden Scharen" aus dem Rahmen des Programms hinausfiel; immerhin war es ein interessanter Kontrast, die sinnlichere, leichtere Wesensart des „Ungeratenen" kennen zu lernen. (Solisten: Frau *Stronck-Kappel*, die prächtige Altistin *Maria Philippi*, *Ludwig Heß*, *Arthur van Eweyk*.) Eingeleitet wurde der Abend durch das Präludium und Fuge in h moll für Orgel, das uns ein berufener Bach-Spieler Prof. *Friedr. Franke* vermittelte. Leider hinderten Orgel und Saal eine monumentalere Gestaltung Bachscher Orgelkunst; eindrucksvoller kam die elegische c moll-Fantasie zu Gehör. *Henri Marteau* bot mit dem g moll-Konzert für Violine mit Streichorchester und Kontinuo eine Leistung von unbeschreiblichem Reize. Das prachtvolle Werk wurde nach dem Klavierkonzert (in f moll) von Gustav Schreck rekonstruiert. Prof. *Julius Buths* führte sämtliche Kontinuostimmen der vorgeführten Kompositionen auf dem Flügel mit Akkuratesse aus. Chor und Orchester legten am ersten Abend eine starke Probe hoher Leistungsfähigkeit ab. — Im Festgottesdienst am zweiten Tage zeigte es sich, wie sehr Bachs Musik mit dem Gotteshause verwachsen ist. Die Kantate „Der Herr ist mein getreuer Hirt", durch den Salvator-Kirchenchor allein aufgeführt, hinterließ einen erhebenden Eindruck; auch die Solisten schnitten gut ab. Als guter Bach-Kenner zeigte sich der Organist *Paul Fischer* (Präludium und Fuge in G dur). Dann gab's nach dem Gottesdienst ein köstliches Kammermusizieren. Die III. englische Suite (g moll) für Klavier, die *Ernst v. Dohnányi* mit schönem Ton und lichtvoller Klarheit vortrug, eine Allemande und Gigue (aus der g moll-Suite) und ein Capriccio in d moll von Wilhelm Friedemann Bach sah den reifen Künstler nochmals am Flügel. Mit der E dur-Suite für Violinsolo (aus den sechs Sonaten für Solovioline) riß der unvergleichliche Henri Marteau die Zuhörer hin. Die fast gänzlich unbekannte Kantate „Non sa che sia dolore" für Sopransolo, Flöte, Streichorchester und Kontinuo war in der Wiedergabe ein literarisch interessantes Experiment. Die Solisten Frau *Tilly Cahnbley-Hinken*, *J. Manigold* (Flöte) waren ausgezeichnet. Auf einem neukonstruierten Cembalo von *Pleyel* in Paris spielte Frau *Wanda Landowska* das Kontinuo in überraschender Klarheit. In der weiter aufgeführten machtvollen Kantate „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei", die Solokantate „Mein Gott, wie lange, ach lange" und in der wundervollen Motette für a cappella-Chor „Jesus, meine Freude" schnitten die Solisten wiederum gut ab. Organist P. Fischer spielte noch die Choralfantasie „Schmücke dich, o liebe Seele" in gesunder Ausführung, Henri Marteau glänzte mit einem Symphoniesatz in D dur und einer unvollendeten, unbekannten Kirchenkantate für konzertierende Solovioline mit Begleitung von zwei Oboen, drei Trompeten, Pauken und Streichorchester. Den Schluß des erhebenden Konzertes gab Friedr. Franke, der in den Kantaten durch die Uebernahme des Kontinuo für Orgel sich wiederum verdient machte, mit der kunstvollen Choralfantasie „Komm, heiliger Geist".

Von eigenem Reiz war der dritte Festtag, der uns ein historisches Konzert auf alten, zu Bachs Zeiten gebräuchlichen Instrumenten brachte. Geboten wurde das Konzert in g moll für Cembalo und Streichorchester, Sonate für Flöte und Cembalo, Solostücke für das Cembalo: Fantasie in c moll und das Italienische Konzert, eine Sonate für Cembalo und Viola da gamba. Frau *Wanda Landowska* (Paris) zeigte sich als Cembalospielerin von unvergleichlichem Können und tiefem Verständnis für Bachs Eigenart, *Christian Dobereiner* als Meister der siebensaitigen Gambe; und *Julius Manigold* entzückte durch ausgezeichnetes Flötenspiel. Das Konzert sollte die Lösung der Streitfrage: Cembalo oder Klavier näher bringen; durch das Ausbleiben Dr. *Buchmeiers*, der sich am Flügel betätigen sollte, blieb die Frage unentschieden. Mit einem zweiten Orchester- und Chorkonzert klangen die musikalischen Veranstaltungen des Bach-Festes aus. Hier kam der große Thomaskantor von der heiteren Seite. Die weltliche Kantate „Schleicht, spielende Wellen", die Umgestaltung eines „Dramas" auf das Geburtsfest August III. von Polen und Sachsen und die reizende, humorvolle Scherzkantate „Der Streit zwischen Phöbus und Pan", Dramma per musica für Chor und Soli mit Begleitung des Streichorchesters, zwei Flöten, zwei Oboen, Trompeten, Pauken und Kontinuo erfuhr eine ausgezeichnete Wiedergabe. Von den noch nicht genannten Solisten sang *Richard Breitenfeld*, der für den ausgebliebenen Messchaert eingesprungen war, stil- und ausdrucksvoll. Das Brandenburgische Konzert in F dur, das herrliche a moll-Konzert für Klavier, Flöte und Violine und die künstlerisch wertvollste Gabe des Abends, das Konzert für drei Klaviere und Streichorchester in C dur, das drei bedeutende Künstler: Julius Buths, Dohnányi und Georg Schumann in einer grandiosen Wiedergabe brachten, standen weiter auf dem Programm. Dem musikalischen

[1] Wegen Stoffandrangs konnten die beiden Berichte aus Duisburg und Zwickau erst in dies Heft aufgenommen werden. *Red.*

Leiter des Festes wurden spontane, wohlverdiente Beifallsäußerungen zuteil.

Der vierte Festtag brachte die Generalversammlung der Neuen Bach-Gesellschaft (in der u. a. beschlossen wurde, das sechste Bach-Fest 1912 in Breslau abzuhalten) und eine Rheinfahrt. **Hugo Hans Kloppat.**

Nachklänge zur Richard Strauß-Woche.

Die Münchner Festtage haben eins unzweifelhaft festgestellt, den Sieg der Straußschen Sache! Daran läßt sich nicht deuteln, noch rütteln. Es war ein steigender Erfolg, und selbst bei der bisher weniger freundlichen Kritik macht sich eine Umkehr und Einkehr bemerkbar. Zum mindesten bläst man aus anderer Tonart. Und wenn gesagt worden ist, daß die Teilnahme an Straußens Kunst doch nicht so stark sei (wie es aus dem schwächeren Besuch geschlossen werden müsse), so ist das falsch. Einzig und allein die hohen Eintrittspreise waren schuld an der anfangs zurückhaltenden Tendenz. Sowie man den „Minderbemittelten", der akademischen Jugend die Türen öffnete, war der 3000 Plätze fassende Raum gefüllt. Daß es an grotesken Preßstimmen doch nicht ganz fehlen würde, war vorauszusehen. „Mangel an Erfindung" machte sich bemerkbarer als nötig dadurch, daß Mottl im „Heldenleben" die Tempi zu langsam genommen! Ist das schon an sich eine originelle Leistung, so wird sie durch die Frage: wie ist es möglich, daß ein Komponist Tausende von Hörern sechs Tage lang fesseln, zur Begeisterung fortreißen kann, wenn er keine „Erfindung" hat? mindestens problematisch. Doch lassen wir die Neunmalklugen aller Schattierungen, und betrachten wir ein paar kritische Stimmen, die den Gesamteindruck treffend wiedergeben. *Karl Ettlinger* schreibt im „Berliner Tagblatt":



Das neue Beethoven-Denkmal in Heiligenstadt.
(Text siehe S. 424.)

„Als die letzten übermütigen Töne der Symphonia domestica das Strauß-Fest geschlossen hatten, brach ein Taumel der Begeisterung los: zum Podium vordrängend, jubelte und schrie das Publikum, die Musiker — es waren die Wiener Philharmoniker — applaudierten hingerissen ihrem Meister Richard Strauß, der durch Gesten immer wieder die ihm dargebrachten Huldigungen auf das Orchester zu übertragen suchte. So klatschten sich Richard Strauß, die Philharmoniker und das Publikum gegenseitig Beifall, und in der Tat haben sich alle drei in diesen Tagen bewundernswert gehalten; das Münchner Publikum, indem es altes Unrecht an seinem großen Mitbürger wieder gut machte, die Wiener Philharmoniker, indem sie über alles Lob erhaben spielten, und Richard Strauß, indem er wundervoll seine Lieder begleitete, mit Einsetzung aller Kräfte probte und dirigierte. Die Richard-Strauß-Woche hat keine „Premiere" gebracht, und doch bedeutete sie ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges. War doch hier in noch nie gebotenem Umfange die Möglichkeit geschenkt, fast das gesamte bisherige Schaffen unseres eigenartigsten musikalischen Zeitgenossen zu prüfen und so ein klares Bild von der Persönlichkeit Richard Straußens zu gewinnen. Wohl hatte ich die meisten der aufgeführten Werke schon anderwärts gehört, das eine hier, das andere dort, aber einen umfassenden Begriff von der überragenden Bedeutung dieses Musikers habe ich nun erst erhalten. Der große Gewinn dieser Tage für mich und alle Zuhörer (einige Strauß-„Spezialisten" ausgenommen) liegt in dem erstmaligen Erfassen seines eigensten Wesens, in dem erstmaligen Empfangen eines scharfumrissenen Gemäldes seiner Seele, das sich bisher aus Einzelzügen zusammensetzen mußte. Wer dieser Richard-Strauß-Woche beiwohnen durfte, für den sind die Stichworte „Strauß, der Nur-Lärmmacher", „Strauß, der Melodienarme", „Strauß, der krasse Effekthascher", „Strauß, der Gehirnmusiker" ärmliche, leere Worte geworden; der weiß nun, daß alle, ja alle seine Werke tiefernstem, künstlerischem Ringen ihr Werden verdanken, daß weder Themen noch Form jemals von Sensationsbegierde und Originalitätssucht diktiert sind, sondern in der besonderen Persönlichkeit ihres Schöpfers wurzeln. Betrachtete man, wozu einen die Richard-Strauß-Woche glücklicherweise zwang, die symphonischen Dichtungen unter einem vorurteilslosen Gesichtspunkt, so fallen zwei Hauptzüge des Straußschen Charakters besonders sinnfällig auf: sein starker Glaube an die Kraft des Edlen und sein frischer Humor. Wie Richard Wagners meiste Musikdramen in einem Hymnus auf die Allgewalt der Liebe gipfeln, so klingen fast alle Straußschen Symphonien in Verklärung, Erlösung, Versöhnung aus. Der Held seines „Heldenlebens" stirbt, wenn auch weltflüchtig, versöhnt und dankbar; sein Don Quichotte endet sanft, geheilt von seinem Wahn; sein Don Juan bricht nach dem höchsten Genusse jäh zusammen, ohne — wie bei Mozart — eine gruselige Rache seiner Missetaten erdulden zu müssen; seine „Symphonia domestica" endet mit der freudigsten Lebensbejahung; selbst dem Bösewicht Macbeth versagt er nicht einen klagenden Epilog; nur der freche Unnütz Till Eulenspiegel muß erbarmungslos am Galgen baumeln — und doch, auch er erhält einen musikalischen, lächelnden Nachruf mit Ablaß aller seiner Sünden."

Uns scheint, daß die rückblickende Historie dies Urteil eines Nichtmusikers manchem aus dem Munde bewährter Fachleute vorziehen wird. „Die Strauß-Woche war eine große, ernsthafte Auseinandersetzung zwischen Autor und Publikum, eine Massenbelehrung im schönsten Sinne. Daß sich das Publikum trotz der „Schwere des Lernstoffes" so überaus eifrig, begriffsfähig und dankbar zeigte, legt den Wunsch nahe, auch anderen modernen Komponisten Gelegenheit zu solchen „Wochen" zu geben. „Es gibt mehrere, die aus Mangel an einer solchen Gelegenheit verschmachten." Auch diesem Schlußsatze Ettlingers möchten wir voll beipflichten.

Die „Münchner Neuesten Nachrichten" bringen einen Epilog „Begeisterung" überschrieben, worin es heißt: „Es ist sehr schön, sich für eine Kunst zu enthusiasmieren, deren Schöpfer einging zu den Meistern der Vorzeit. Es ist auch bequem, Altvertrautes, uns längst Erklärtes und dadurch leicht Faßliches zu verehren und zu bestaunen. Eine Tat aber ist es, das Neuartige in seinem Wesen und Wert zu erfassen, eine Tat ist, für einen lebenden Künstler einzutreten und ihm dadurch neue Lust und Kraft zum Schaffen und Höherschreiten zu geben. Es ist gut, für einen alten Meister eine Million zu bezahlen, es ist aber besser, die Hälfte einer solchen Summe einigen Künstlern unserer Zeit zu geben. Dadurch gewinnt das Leben und die Kunst die Kraft zum Fortschritt, zur Vervollkommnung. . . . Die Richard-Strauß-Woche gibt uns das Vertrauen, daß unsere Zeit den Willen hat, sich mit glühendem Herzen zu einer genialen Einzelpersönlichkeit zu bekennen. So viel hat jeden die Geschichte gelehrt, daß das Größte und Höchste fast immer von einzelnen ausging, die mit schöpferischer Kraft begabt waren. Und so hängt vielfach das Ansehen einer Stadt, eines Landes, einer Nation mit dem Namen einer Persönlichkeit zusammen. Ein großer Künstler kann für die internationale kulturelle Stellung eines Volkes mehr bedeuten, als die Bemühungen hunderter mittelmäßiger Kräfte. Wir haben deshalb allen Grund, dem Genie unsere Ehrfurcht und unseren Dank zu weihen. Schöneren Dank aber weiß der Künstler nicht zu ernten, als wenn ihm aus dem Herzen derer, denen er seine Gaben spendet, Begeisterung entgegenflammt."

Eine interessante Mitteilung macht ferner der Komponist *Hermann Bischoff* (München) im Anschluß an eine kritische

Aeußerung über die Instrumentation des „Macbeth". Er schreibt: „Es wird nicht allgemein bekannt sein und interessiert deswegen vielleicht, daß „Macbeth", dessen Entstehungszeit v o r „Don Juan" fällt, nach „Tod und Verklärung" eine vollständige Umarbeitung erfuhr. Vor allen Dingen instrumentierte Strauß das Werk damals ganz neu. Ich möchte betonen, daß es sich nicht etwa nur um Retouchen in der alten Partitur handelte, sondern daß eine ganz neue Partitur des Werkes angelegt wurde. Ich erinnere mich, wie Strauß mir, es war im Jahre 1889 in Weimar, die fertigen Bogen der neuen Partitur zeigte und fast wörtlich sagte: „Ich instrumentiere das Werk neu mit allen Errungenschaften meiner jetzigen Instrumentationstechnik." Wie bedeutend diese Errungen schaften waren, weiß jeder, der „Don Juan" und „Tod und Verklärung" mit „Aus Italien" vergleicht."

Auch eine umfangreiche „Festschrift", herausgegeben von dem Konzertbureau Emil Gutmann, war erschienen. Außer dem vollständigen Festprogramm enthielt die stattliche Broschüre Analysen (mit Notenbeispielen) der Werke aus der Feder von Dr. Richard Batka und Aufsätze über Strauß betreffende Fragen von Dr. Leopold Schmidt, Dr. Arthur Seidl, Theodor Schäfer und Dr. Adolf Chybinski. Das Buch ist 128 Seiten stark. Unter den beigegebenen Bildern interessiert besonders ein Porträt aus Straußens Jugendzeit, das die „N. M.-Z." in ihrer Strauß gewidmeten Nummer 17 des 28. Jahrgangs — auch die folgenden beschäftigen sich mit Strauß — bereits veröffentlicht hatte. . . .

Aus Anlaß der Weingartner-Krise war es bei der unabweislichen Findigkeit der Journalisten natürlich selbstverständlich, daß die Zeitungen auch Strauß als Nachfolger Weingartners in Wien nannten. Dazu hat nun Strauß einem Wiener Freunde gegenüber geäußert, er denke nicht daran, so sehr ihm die Hofoper und die Philharmoniker ans Herz gewachsen seien. Er werde auch seine Tätigkeit als Kapellmeister der Berliner Oper künftig sehr e i n s c h r ä n k e n und habe schon Schritte nach dieser Richtung bei der Generalintendantur getan. Es sei dies indessen nur aus dem Grunde geschehen, weil er sich seiner Kompositionstätigkeit in noch ausgedehnterem Maße als bisher zu widmen beabsichtige. Mit den Wiener Philharmonikern hoffe er noch oft zusammenwirken zu können.

Hoffentlich ist diese Nachricht wahr. Richard Strauß hat wahrlich Besseres zu tun, als an der Berliner Hofoper, mit deren Repertoire nicht gerade Lorbeeren zu erringen sind, den Kapellmeister zu machen; das können hundert andere auch. Strauß sollte seine Hauptkraft der Komposition zuwenden. Als D r a m a t i k e r allein kann er uns wahrlich noch Wunderbares geben. Ist er doch auch fast der einzige, der das Publikum für die e r n s t e moderne Musik zu interessieren vermag. Ihn nach Kräften fördern, heißt auch die bedeutenden unter seinen Mitstreitenden — z. B. Pfitzner, das möchten mal die Pfitznerianer bedenken — fördern. Die absprechende Kritik ist durch das Ergebnis der Münchner Strauß-Woche völlig geschlagen. Anstatt daß das nun — wir sagen „freudig" — zugegeben wird, tauchen neue Wolken am kritischen Horizont auf: den G e g e n w a r t s erfolg k a n n man nicht mehr leugnen, nun also „tapfer" auf die Z u k u n f t — zurückgewichen, hier findet sich eine Verteidigungsstellung. So schreibt wieder ein großes Blatt, daß „man" alle Ursache habe, um die Zukunft der Straußschen Musik besorgt zu sein." U n s scheint, daß man viel mehr Ursache habe, um das Urteil bange zu sein, das die Zukunft einst über die A n t i kritik gewisser Stimmen der Gegenwart fällen wird. F r e u e n wir uns dieser Gegenwart in der deutschen Musik, die uns nach dem Genie Wagner einen Richard Strauß gegeben. Wir werden bei den Enkeln im dritten und vierten Glied mit unserer „Begeisterung" nicht schlecht abschneiden!

Zur Frage der Ariadne-Aufführung im Allgemeinen Deutschen Musikverein.

Zu dem Fall *Heß-Allgemeiner Deutscher Musikverein*, der in den beiden letzten Heften der „N. M.-Ztg." besprochen wurde, erhalten wir folgende Zuschrift des in Stuttgart lebenden Komponisten und Musikschriftstellers *Oskar Schröter*:

Dem Mißgeschick, von dem Musikkritiker der „Münchner Neuest. Nachr.", Dr. *Rudolf Louis*, aus der Musikerzunft kurzerhand ausgestoßen zu werden, können sich die Beurteiler von Ludwig Heß' „Ariadne", die durch öffentliches Urteil und durch Befürwortung der Aufführung beim Züricher Tonkünstlerfest eine mehr anerkennende Meinung von dem Wert des Werkes und den Fähigkeiten seines Schöpfers bekundeten, natürlich nicht so ganz wehrlos ergeben. Dr. *Louis* schreibt von der Entrüstung „aller" Musiker beim Anhören der Heßschen Komposition und kann natürlich nur einen kleinen, ihm zufällig auf dem Züricher Fest nahgekommenen Kreis von Musikern meinen, dem, wie ihm selbst, nur ein kleines instrumentales Bruchstück des ganzen Werkes klingend zugänglich gemacht war. Er dekretiert ferner: „Was ich und mit mir a l l e Musiker ohne irgend eine mir bekannt gewordene Ausnahme, was vor allem auch alle Freunde von Heß, soweit sie sich Musiker nennen dürfen, behaupten, das ist, daß Heß nicht komponieren k a n n ," weil er's nicht gelernt habe, und konstruiert dabei einen mehr drollig-anschaulichen als geschmackvollen und treffenden Vergleich zwischen musikalischem Schaffen und Seiltanzen. Die „Ausnahmen", die Dr. Rudolf Louis unbekannt geblieben sind, waren *Hans Pfitzner*, der das „dilettantische Machwerk" eines Menschen, der nach Dr. Louis gar nicht komponieren kann, doch anders bewertet haben muß, um mit der Uraufführung die große Verantwortung auf sich zu nehmen, die sein Name und seine Stellung in diesem Falle ihm auferlegten; ferner die Kritiker, die nach der ersten Straßburger Aufführung zu wesentlich anderen Urteilen als Dr. Louis kamen und ohne gewisse, nicht ausschlaggebende Mängel zu verschweigen, den künstlerischen Wert des Ganzen und vor allem auch die starke Wirkung auf die Hörer anerkennen mußten. Zu diesen gehört der Schreiber dieser Zeilen. Als dritte Gruppe von Ausnahmen gesellten sich zu den Genannten d i e Mitglieder der Musikkommission des A. D. M.-V., die für die Aufführung des Werkes eintraten und als sich der Aufnahme des Ganzen in das Programm Schwierigkeiten entgegenstellten, ein allerdings nicht sehr glücklich gewähltes Bruchstück daraus zur Aufführung bestimmten. Die Musikkommission mußte natürlich darauf rechnen, daß kritische Gewissenhaftigkeit in diesem Bruchstück nicht den Grund für eine definitive Beurteilung des ganzen Werkes erblicken könne. Dr. Rudolf Louis hat gezeigt, daß diese Rechnung zu optimistisch war. Er hat nach dem Anhören dieses Bruchstückes, vielleicht auch nach dem ihm zugänglichen Studium des Klavierauszuges des ganzen Werkes also entschieden: Ihr, die ihr die Partitur und die lebendige Wirkung des Werkes kennt und die Minderwertigkeit desselben nicht erkannt habt oder aus irgend welchen dunklen persönlichen Gründen nicht bekunden wolltet, seid entweder gefährlich schlechte Musikanten oder gegen den heiligen Geist der Kunst sündigende Menschen, oder auch durch schöpferische Genialität zur traurigsten Urteilslosigkeit verdammt. Man wird also abzuwarten haben, in welche dieser drei Kategorien von Louisschen „Ausnahmebeurteilern" jeder einzelne eingeordnet wird, damit endlich einmal etwas mehr Klarheit in unsere urteilverwirrte Zeit kommt. Wir brauchen Zentralisation der Kritik, damit endlich einmal wirklich „alle" Musiker vor Entgleisungen auf der Bahn Dr. Louis' und vor „Ausnahmeurteilen" bewahrt bleiben. Vorerst werden aber immer noch einige renitente Musiker ihr Wissen und Können dem guten Klang des Dr. Louisschen Namens entgegenstellen und B e w e i s e für die Irrtümlichkeit oder Unlauterkeit ihrer öffentlich bekundeten Urteile fordern. Wenn Dr. Louis vollgültige, unwiderlegbare Nachweise zu geben vermag aus dem vorliegenden Werk Heß', daß dieser nicht komponieren k a n n, das Technische und Lernbare sich nicht so weit angeeignet hat, daß er das seiner, ihm auch von Dr. Louis nicht gänzlich abgestrittenen schöpferischen Begabung Entspringende nicht zum entsprechenden klingenden Ausdruck zu bringen vermag, das heißt, wenn Dr. Rudolf Louis einen unbedingt anzuerkennenden, allgemein gültigen, verläßlichen und u n v e r r ü c k b a r e n M a ß s t a b f ü r t e c h n i s c h e s K ö n n e n u n d G e s t a l t e n i n S t i m m f ü h r u n g u n d K l a n g aufzustellen vermag, dann wollen wir unsere Ausnahmeurteile gern rektifizieren. Mit Abmessungen an Lehrbuchregeln wird aber dabei wohl nicht auszukommen sein. Immerhin könnte der Versuch fruchtbar für die Kunst werden, und sein Gelingen, an dem ich allerdings begründete Zweifel habe, würde uns in der Folge das kritische Amt wesentlich erleichtern. Noch dünkt uns aber dieses Amt etwas schwerer und verantwortungsvoller, als es in der scharfen und bis jetzt sachlich nicht begründeten Ablehnung eines ernst und groß angelegten Werkes und der widersprechenden Urteile im Falle Dr. Louis-Musikverein-Heß zur Erscheinung kommt. Mit selbstherrlichen Lapidarsätzen ist weder dem Ansehen der Kritik noch der Kunst gedient.

Stuttgart. **Oskar Schröter.**

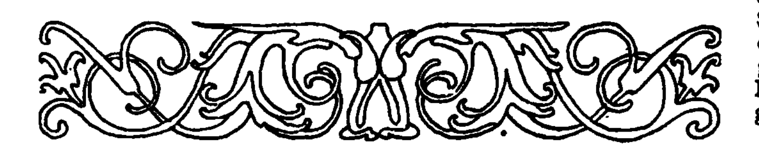
* * *

Von unserem Mitarbeiter in Straßburg, wo bekanntlich die Uraufführung der Ariadne stattgefunden hat, erhalten wir folgende Zuschrift:

Zu der Erörterung in No. 19 der „Neuen Musik-Zeitung" glaube ich, als in der „Ariadne"-Frage nicht ganz unbetei-

ligter Vertreter der Straßburger Kritik, vielleicht ebenfalls das Wort ergreifen zu dürfen, — obwohl, oder besser weil Dr. Louis, der mich noch dazu persönlich kennt, meine Stellungnahme zu dem Werk, die ich, außer in der „Straßburger Post", nicht nur u. a. ausführlich in der „Musik", sondern auch in seinem Blatte, den „Münchner Neuesten Nachr." seinerzeit niedergelegt habe, völlig ignoriert. Ob sein Grund hierfür eine Nichtachtung der „Provinzkritik" ist, oder der Umstand, daß ich ihm, als außer der Musik noch einen andern Beruf ausübend, nicht für „voll" gelte, weiß ich nicht; jedenfalls dürfte mich meine langjährige Mitarbeiterschaft an Organen, wie die „Musik" und diese Zeitung, der Notwendigkeit entheben, meine kritische Legitimation noch besonders zu begründen. Herr Dr. Louis wird gestatten müssen, daß, seinen Worten entgegen, doch nicht ein jeder seine Meinung über den Wert der „Ariadne" und ihres Komponisten teilt. Auch seine Behauptungen betreffs *Pfitzners* sind unrichtig: Ich kann authentisch bezeugen, daß Heß vorigen Sommer eigens in Straßburg war, um Pfitzner mit seinem Werke näher bekannt zu machen, und daß dieser, wenn er „Ariadne" auch nicht — wie übrigens niemand — als bahnbrechend und epochemachend angesehen hat, wiederholt seine Schätzung des Werkes als einer interessanten und wertvollen Schöpfung ausgesprochen hat. Der Vorwurf der „Dummheit" und Voreiligkeit, den Herr Louis gegen den sonst von ihm so herausgestrichenen Straßburger Musikleiter erhoben hat, fällt somit in nichts zusammen. Ich selbst habe damals nach der Uraufführung das Werk als eine nicht durchaus originelle, und speziell in der Orchesterbehandlung nicht durchweg ganz reife, aber talentvolle und mannigfache Schönheiten, besonders in den Chören, enthaltende Arbeit bezeichnet, und ungefähr das gleiche Urteil ist damals in diesen Blättern von Herrn *Oskar Schröter* ausgesprochen worden. Mag der in Zürich gespielte Orchestersatz auch nicht die stärkste Partie des Ganzen sein: Ist es aber kritisch zulässig, auf einen aus dem Zusammenhang gerissenen Abschnitt hin, der dem betreffenden Urteiler mißfallen hat, dem Autor überhaupt schlankweg die Fähigkeit des Komponierens abzusprechen? Ich erlaube mir, ein solches Tun als einigermaßen voreilig zu bezeichnen. Wenn das Stück, was ja nicht bestritten werden soll, in Zürich wenig Eindruck gemacht hat, so lag das einmal daran, daß es, aus seinem Rahmen herausgenommen, motivisch zum Teil unverständlich bleiben mußte, ferner, daß man mit einem Abschnitt begann, der in toto als Ruhepunkt nach einer leidenschaftlichen Szene ästhetisch berechtigt ist, als Einleitung aber befremdlich und unlogisch wirken mußte, und endlich, daß die Wiedergabe wie ich bei aller Hochachtung für die sonst ausgezeichneten Leistungen Andreäs sagen muß, keine vollendete war, und gegen die Straßburger weit zurückstand, einmal, weil der stilistische Zusammenhalt nicht genügend gewahrt war, und zweitens weil das Orchester, namentlich die Holzbläser, hier nicht auf der Höhe stand (das wichtige Kontrafagott z. B. versagte fast ganz!). Daraus aber leitet sich noch nicht das Recht ab, dem Komponisten die Existenzberechtigung abzusprechen: Um das zu tun, hätte Dr. Louis zunächst das ganze Werk in guter Aufführung hören müssen — und dann wäre er vielleicht zu einem andern Resultat gelangt, ebenso wie die andern, von ihm als Luft behandelten, Beurteiler der damaligen Straßburger Uraufführung. Auf den unstreitigen, seinerzeit der Oeffentlichkeit übermittelten Erfolg des Werkes in Straßburg hin und die Annahme desselben durch Pfitzner dürfte eine Konzertleitung sehr wohl in Heß einen der Berücksichtigung würdigen Tonsetzer erblicken. In einem Punkte muß ich allerdings Dr. Louis recht geben: In das Programm des Allg. Deutschen Musikvereins gehörte das Fragment nicht: Seinen Satzungen gemäß soll der Verein nur nicht- oder schlechtaufgeführter Tonwerke sich annehmen; die Schöpfung von Heß aber war bereits, und zwar in glänzender Weise, zu Gehör gelangt und hat auch weitere Aussichten hierzu. Somit bestand für den Verein kein begründeter Anlaß zu der Wiederholung, und vor allem nicht zu der unkünstlerischen Tat, ein Stück aus dem Zusammenhang zu reißen. Daher ist die Opposition hiergegen keine unverdiente, und es ist ein Verdienst von Dr. Louis, auf diese Art persönlicher „Rücksichtnahme" einmal energisch den Finger gelegt zu haben. Jedoch seine weitergehende Verurteilung des Werkes und seines Autors kann nicht unwidersprochen hingenommen werden, und diesen Widerspruch zu begründen war der Zweck dieser Zeilen.

Straßburg. **Dr. Gustav Altmann,**
Arzt u. Musikschriftsteller.



Das Schumann-Fest in Zwickau.

Zur Geburtsstadt des Komponisten war von allen Seiten Besuch herzugeströmt, sogar aus Frankreich, England, Amerika waren Schumann-Verehrer erschienen. Zahlreiche Musik- und Tageszeitungen waren durch ihre Berichterstatter vertreten. Von der Familie des Gefeierten waren anwesend drei Enkel und die hochbetagte Schwägerin *Marie Wieck*. Die drei noch lebenden Töchter, Frl. *Marie Schumann* in Interlaken, Frau *Elise Sommerhoff* in Frankfurt a. M. und Frl. *Eugenie Schumann* in Manchester waren teils durch Krankheit, teils durch zu weite Entfernung leider abgehalten. Das Fest begann bereits am 7. und endete am 12. Juni. Am Vorabend des hundertjährigen Geburtstages huldigte die Zwickauer Sängerschaft unter großer Anteilnahme der Stadtbewohner und der bereits anwesenden Fremden dem Genius Schumanns an dessen Denkmal, ebenso wurden z. B. von der Stadt, von dem Sohne des kürzlich verstorbenen bekannten Schumann-Biographen Prof. *Jensen*, von verschiedenen Korporationen Kränze niedergelegt. Das Geburtshaus war ebenfalls geschmückt wie viele Häuser der Stadt Flaggen- und Blumenschmuck anläßlich des Festes trugen.

Am Geburtstage selber fand früh im Gymnasium, dem ja Schumann acht Jahre als Schüler angehört hat und von dem er mit dem Zeugnisse eximie dignus 1828 entlassen wurde, ein Schulaktus statt, bei dem Prof. Dr. Stötzner ein prächtiges Lebensbild des großen Stadtsohnes und früheren Schülers entwarf. Nachmittags fand in Gegenwart von Frl. Wieck, Geh. Rat Prof. Dr. Friedländer mit Gattin aus Berlin, Frl. Wurm (Schülerin von Clara Schumann, Pianistin) und des Herrn Jensen jun. und noch sehr vieler herbeigekommener Schumann-Forscher die Eröffnung des neugegründeten „Schumann-Museums" durch Anstaltsoberlehrer *Kreisig*, dem Vorsitzenden des Museumsausschusses, statt. Bibliothekar Prof. Dr. *Stötzner* übernahm es vorläufig in die Obhut der Ratsschulbibliothek. Später erhält das Museum im neuen König-Albert-Museum besondere Räume. Die durch gütige Zuwendungen zusammengekommene Fülle ist bereits erstaunlich. Die Museumsleitung betrachtet dabei den jetzigen Stand nur als einen, wenn auch bereits verheißungsvollen Anfang und wird unablässig auf Ausgestaltung, Ausfüllung von Lücken und Erweiterung bedacht sein. Es sind ihr gelegentlich des Besuchs während des Festes viel Zusendungen in Aussicht gestellt worden. Der Eröffnung des Museums folgte am Abend ein „volkstümliches Schumann-Trio" mit Vortrag von Prof. Friedländer und Klaviervorträgen seitens seiner Gattin, besonders aber der Schwägerin Schumanns, Kammervirtuosin Wieck aus Dresden und Frl. Wurm aus Berlin. Dieser Abend gestaltete sich für alle Teilnehmer zu einer unvergeßlichen, herzerwärmenden Schumann-Feier. Sonnabend und Sonntag folgten nun die drei großen *Festkonzerte*, die von der gesamten Kritik als eine Leistung ersten Ranges bezeichnet worden sind und bisher nie in Zwickau erreichte Höhepunkte boten. Das erste Konzert brachte „Das Paradies und die Peri". Die Chöre, gestellt vom Lehrergesangverein und vom a cappella-Vereine, haben fast den Neid großstädtischer Berichterstatter hervorgerufen. Das Orchester, bestehend aus Mitgliedern der Dresdner Hofkapelle und der hochangesehenen Chemnitzer Stadtkapelle, war ebenso tadellos; und bezüglich der ersten Solisten hatte der Leiter des Ganzen, Kgl. Musikdirektor *Vollhardt*, mit sicherer Hand die richtigen getroffen: Frl. Tilia Hill (Berlin), Frl. Else Schünemann (Berlin), Herren P. Reimers und Kase (Leipzig). Auch die zwei kleinen Partien waren durch Frl. Helga Petri (Dresden) und Dr. Ostermayer (Zwickau) recht gut vertreten. Das zweite Konzert (Sonntag vormittag) war der Kammermusik gewidmet; auch dieses erhielt durch eine vollendete Gediegenheit und Vornehmheit die Festteilnehmerschaft, in der sich viele Männer von hohem musikalischem Rufe befanden, wie Schuch, Kutzschbach, Platzbecker, Pembaur, in weihevollster Stimmung. Das Petri-Quartett (Dresden) spielte; teilweise unter Mitwirkung des Pianisten Egon Petri (Manchester), die Solisten sangen Schumannsche Lieder, Duette und Balladen. Den Höhepunkt des Festes bildete jedoch das dritte Konzert. Unter der genialen Direktion des Hofkapellmeisters Kutzschbach entstanden z. B. „Ouvertüre, Scherzo und Finale" op. 52, die „Genoveva-Ouvertüre", die Begleitung zu dem Klavierkonzert op. 54 (sehr gut gespielt von Herrn Egon Petri) und zu dem Violoncellokonzert op. 129 (mit Meisterschaft vorgetragen von Prof. Wille, Dresden) zu unvergleichlicher Schönheit, ganz besonders aber — und alle, die glückliche Zeugen dieser erhebenden Stunde waren, werden sie im Gedächtnis behalten — die d moll-Symphonie unter Leitung Schuchs. Der Beweis ist wieder erbracht, daß Schumann doch immer noch zu den Lieblingen des deutschen Volkes gehört. Etwas hiezu am hundertjährigen Geburtstage des Meisters beigetragen zu haben, ist seiner Geburtsstadt die größte Ehre und der schönste Lohn. **Kreisig.**



Zoppot. Tannhäuser auf der Zoppoter *Waldbühne!* Im vorigen Jahre war man in dem am Ostseestrande, der „Nordischen Riviera", lieblich daliegenden, ungemein rüstig emporstrebenden Seebad Zoppot meines Wissens zum ersten Male mit dem Versuch hervorgetreten, eine Oper auf einer Waldbühne im Freien aufzuführen. Damals gab es Kreutzers „Nachtlager in Granada", eine Aufführung, die auch schon von großem Stimmungsreiz war. Sie wurde jedoch durch die diesjährige Aufführung des „Tannhäuser" (I. Aufzug Verwandlung und III. Aufzug) bei weitem übertroffen. Gegen diese bruchstückartige Aufführung seines unvergleichlichen Werkes hätte ja Wagner selber vielleicht Einwand erhoben, nicht so seine begeisterten Verehrer, die das Kunstwerk eben genau kennen und über das Fehlende hinweg sich selber die Brücke liebevollen Verstehens und Versenkens zu schlagen vermögen. In der szenischen Darstellung und Spielleitung hatte Oberregisseur *Paul Walther-Schäffer* vom neuen Stadttheater in Chemnitz wahre Wunderwerke geleistet. Das Orchester, die auf 70 Musiker verstärkte Kurkapelle, verlor hinter seinem grünen Wall und bei der räumlichen Ausdehnung der Waldbühne wohl etwas an Klangfülle, was aber an vielen Stellen durch eine idealisierende Wirkung wieder wett gemacht wurde. Sein Dirigent, Dr. *Heß*, erster Kapellmeister des Danziger Stadttheaters, bot eine höchst anerkennenswerte Leistung dar. Von den Solisten heben wir hervor: Frl. *Else Breuer* (München) als Elisabeth, Frl. *Kwapilowa* (Bern) als Venus, Frl. *Helene Dammann* (Kiel) als Hirten, *Richard Merkel* (Chemnitz) als Tannhäuser, *Kerzmann* (Danzig) als Wolfram von Eschenbach und Kammersänger *Camphausen* (Danzig) als Walther. Als unbezahlte und unbezahlbare, solistische Mitwirkende erwiesen sich einzelne kleine Waldsänger, die sich besonders in Elisabeths Gebet lieblich hineinmischten und es begleiteten. Der Pilgerchor, aus 200 Damen und Herren bestehend, erzielte namentlich im Ferngesang ganz unvergleichliche, musikalische Wirkungen. Nach dem glänzenden Erfolge dieser Tannhäuser-Aufführung auf der Zoppoter Waldbühne soll ebendaselbst Anfang August als drittes Waldfestspiel „Das goldene Kreuz" von Ignaz Brüll in Szene gehen.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Für die neue Saison der Komischen Oper in *Berlin* sind folgende Novitäten angekündigt: „Das vergessene Ich" von Wendlandt, dann Puccinis „Bohème". Gounods in Deutschland unbekannte komische Oper „Der Arzt wider Willen", nach dem gleichnamigen Molièreschen Lustspiel, wird augenblicklich von Reznicek für die Berliner Komische Oper übersetzt und eingerichtet. Ferner sind ausersehen: Die Opern „Psyche" von Maurice Levy und „Der Schmuck der Madonna" von Wolf-Ferrari. — Wie es heißt, ist „Leda" von Barrès von der Zensur verboten worden.

— Das *Kölner* Stadttheater hat die Oper des Herzogl. Hofkapellmeisters *Franz Mikorey* „Der König von Samarkand", die in der verflossenen Spielzeit am Dessauer Hoftheater zum ersten Male aufgeführt worden ist, zur Aufführung in der nächsten Spielzeit angenommen.

— *Alfred Wernickes* einaktige komische Oper „Die Granate" hat ihre Uraufführung im *Mannheimer* Hoftheater erlebt.

— *Max Wolffs* musikalisches Lustspiel „Das heiße Eisen" ist nach der erfolgreichen Uraufführung im Frankfurter Opernhaus nunmehr auch vom Hoftheater in *Hannover* und vom Stadttheater in *Leipzig* zur Aufführung für die kommende Saison angenommen worden.

— *Edgar Vogels* „Johannisnacht", lyrische Oper in 3 Aufzügen, Text von G. Nicolai, die bei der Uraufführung im Detmolder Hoftheater großen Erfolg erlebte, ist vom Elberfelder Stadttheater zur Aufführung angenommen worden.

— *Pfitzners* Musikdrama „Der arme Heinrich" ist nun auch vom Stadttheater in *Brünn* erworben worden.

— *Siegfried Fall* ist mit der Komposition einer Oper beschäftigt, deren Libretto von Rudolf Lothar herrührt und für die der Titel „Alt-Wien" in Aussicht genommen ist.

— Zur „Mozart-Feier" in *Salzburg* wird von dort weiter berichtet: Frau Kammersängerin *Lilli Lehmann* wird sich im Juli nach Salzburg begeben, um die Inszenierung der beiden Opern „Don Giovanni" und „Die Zauberflöte" persönlich zu leiten. In letzter Zeit ist es auch noch gelungen, Sgr. Andrea de Segurola von der Metropolitan-Oper in New York für die Partie des Leporello zu gewinnen. Das Wiener Philharmonische Orchester wirkt in voller Stärke mit. — Prospekte versendet der „Festausschuß des Mozarteums" in Salzburg.

— Der Komponist von „Pelleas und Melisande", *Claude Debussy*, hat in einem Pariser „Colonne"-Konzert unter Piernés Leitung aus seiner neuen Orchestersuite, die den Gesamttitel „Images" trägt und in drei Teile: „Gigue triste", „Iberia" und „Rondes de Printemps" zerfällt, das Mittelstück erstmalig aufgeführt.

— *Saint-Saëns* arbeitet an einer neuen vieraktigen Oper, die „Deianira" betitelt ist.

*

— *Siegfried Ochs* hat für den 23. Januar 1911 in *Berlin* eine Wiederholung von *Otto Taubmanns* „Deutscher Messe" angesetzt. Für Wien hat sich der dortige Philharmonische Chor (Leitung Kapellmeister Franz Schreker) um die Erstaufführung des bedeutenden Werkes beworben.

— *Karl Bleyles* Violinkonzert in C dur, das soeben in der Volksausgabe Breitkopf & Härtel erschien, ist von der Geigerin Melanie Michaelis in die Programme der nächsten Konzertzeit aufgenommen worden.

— „Gunlöd" von *Peter Cornelius* wird im September unter Kapellmeister Paul Hein in Baden-Baden als Konzertwerk eine Wiederholung erleben. Voraussichtlich wird auch in Freiburg i. Br. eine Aufführung der Oper in nächster Konzertzeit im Konzertsaale erfolgen.

— Das „Kasseler Konservatorium" der Musik von Frl. *L. Beyer* hat, wie man uns von dort schreibt, eine schöne „Schumann-Feier" veranstaltet. Das Programm enthielt, außer Liedern von Schumann, das Klavierquintett, die reizvollen Fantasiestücke für Klavier und Klarinette, den Karneval und als Schlußnummer a moll-Konzert mit Orchesterbegleitung. Sämtliche Nummern wurden von Schülern des Instituts, unter Mitwirkung einiger Mitglieder der Kgl. Theaterkapelle (Lehrer des Instituts), aufgeführt und gelangen vortrefflich.

— Das auf dem Niederrheinischen Musikfest in Köln unter des Komponisten Leitung erstmalig aufgeführte „Hochzeitlied" von *Max Schillings* wird im Verlage von N. Simrock, G. m. b. H. in Berlin, erscheinen.

— Die bedeutende Koloratursängerin *Eve Simony* von der Kgl. Oper de la Monnaie in Brüssel, die vergangene Saison im In- und Ausland großes Aufsehen gemacht hat, wird auch nächsten Winter während mehrerer Wochen konzertieren und u. a. in einem Hamburger philharmonischen Konzert unter Leitung Siegmund v. Hauseggers, sowie wieder in einem Abonnementskonzert der Allgemeinen Musikgesellschaft unter Leitung Hermann Suters in Basel singen.

— In *Teplitz* ist ein Hymnus für Blechbläser und Pauke von *Johannes Reichert* zum erstenmal aufgeführt worden. Es ist ein kurzes Stück (Dauer 3—4 Minuten), für die Aufführung im Freien bei feierlichen Anlässen sehr geeignet; durch eine mächtige Steigerung äußerst wirksam, harmonisch und rhythmisch interessant. Besetzung: 2 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen, Tuba und Pauken. Dr. *B.*

— *Ferruccio Busonis* großes „Concerto" für Klavier, Orchester und Männerchor ist nun auch in London aufgeführt worden und hat bei der Presse wie beim Publikum großen Erfolg gehabt. Ein Impresario hat sich erboten, mit dem Werk eine Tournee durch die zehn größten englischen Städte zu machen, wobei der Komponist als Dirigent mitwirken soll.

— Der Dirigent des „Vereins für klassischen Chorgesang" in *Nürnberg*, Herr Dorner, schreibt uns: Im Auftrage der Vereinsverwaltung bitte ich um folgende Berichtigung der Kritik in Heft 18 Ihres geschätzten Blattes über die Aufführung der „Heiligen Elisabeth" in Nürnberg: Gegenüber der Behauptung von Herrn Dr. H. Deinhardt in Heft 18 der „Neuen Musik-Zeitung", wonach die „eindringlichen Kirchenchöre des Schlusses unverzeihlicherweise zum größten Teil gestrichen waren", sei hiermit konstatiert, daß von diesen Chorsätzen auch nicht eine Note gestrichen wurde.



— *Ein neues Beethoven-Denkmal in Wien.* Die Beethoven-Statue (Abbild. S. 421) die in dem jetzt zu Wien gehörigen einstigen Dörfchen Heiligenstadt — Beethovens liebster Sommerfrische — enthüllt worden ist, verkörpert den großen Meister der Töne so, wie er einstmals auf einsamen Spaziergängen, ohne Rücksicht auf Wind und Wetter zu nehmen, in jenen Gegenden zu wandeln pflegte. Wohl besitzt die Stadt Wien seit dem Jahre 1880 ein würdiges Beethoven-Denkmal, ein Werk des Bildhauers Zumbusch, auf dem Beethovenplatz, in nächster Nähe der Monumentalbauten der gewaltigen Ringstraße: dort ist der Meister auf hohem Sockel sitzend dargestellt, Prometheus und Viktoria zu

seinen Füßen. Der zu Weihnachten 1902 verstorbene Bildhauer *Robert Weigl* hat in seiner Statue dem Menschen Beethoven ein Denkmal geschaffen, in dem das menschliche und künstlerische Wesen des Gewaltigen so prachtvoll und treffend festgehalten erscheint, daß die Erfüllung des Wunsches so vieler Kunstfreunde, nach dem Modell des Werkes eine Statue in Heiligenstadt zu errichten, aufs wärmste zu begrüßen ist. Die Figur ist von Bildhauer *Fritz Hänlein* in Karraramarmor ausgeführt und 2 m 15 cm hoch. Aus weißem Stein ist auch die die Statue umgebende Architektur von *Robert Oerley*. Der Anblick des Denkmals hinterläßt in dem Beschauer einen mächtigen Eindruck. Hinter der alten Heiligenstädter Kirche, inmitten eines weiten, uralten Parks, umgeben von mächtigen Baumesriesen, scheint der Meister auf einem seiner Spaziergänge Halt gemacht zu haben. Die auf dem Rücken verschränkten Hände halten Hut und Stock, Gewandung, Halstuch und Locken flattern im Winde; ernst ist der Ausdruck des stolzen Antlitzes. Ringsum rauschen die Wipfel der Bäume, die schon zu Beethovens Lebzeiten grünten, jubeln die Nachkommen der Vögelein, die ihm seinerzeit beim Komponieren Gesellschaft leisteten; über die Häuserzeilen von Heiligenstadt grüßen die Höhen des Kahlengebirges herüber. Die Welt der dritten, fünften und sechsten Symphonie umgibt diesen Platz, der wie ein künstlerisches Heiligtum in weltabgeschiedener Stille daliegt. Schüchtern ranken sich rote Schlingrosen an den Säulen, die das Denkmal umgeben, empor. Das ist der Beethoven, wie ihn unser Herz längst gekannt hat; hier tritt er uns wie ein ernster, teilnahmsvoller Freund aus dem dunklen Grün der Waldbäume entgegen. Wien ist um eines seiner schönsten Denkmäler reicher geworden; die ganze zauberhafte Heiligenstädter Gegend aber mit ihrer romantischen Stimmung hat einen künstlerischen Mittelpunkt bekommen. Kein Fremder, der nach Wien kommt, sollte es unterlassen, sich durch eine Wallfahrt nach dem Platz, an dem sich Natur und Kunst so schön verbunden haben, eine Erinnerung fürs Leben zu sichern! *E. v. K.*

— *Wagneriana.* Der Musikverlag *Ed. Sonzogno* in Mailand bereitet bereits jetzt eine im Jahre 1913 erscheinende Ausgabe der Werke Richard Wagners vor. „Der Ring der Nibelungen" und „Parsifal" werden von Pozza, „Lohengrin" und „Tristan und Isolde" von Moschino, „Tannhäuser" und „Die Meistersinger" von Colanti übersetzt werden.

— *Von den Theatern.* Die Gründung der „Berliner Großen Oper" scheint auf Schwierigkeiten zu stoßen. Wie die Berliner „Korrespondenz für Kunst" mitteilt, ist die Gründung noch immer nicht gesichert: beispielsweise ist es unrichtig, daß bereits Engagements abgeschlossen sind. Direktor Angelo Neumann ist dazu gar nicht in der Lage, da ihm noch die Konzession zum Betriebe fehlt; alle Abmachungen mit den Künstlern sind daher weiter nichts als Pourparlers. Es würden daher auch, falls sich das Projekt der Großen Oper nicht verwirklicht, nur die Abstandssumme von 50 000 Mk. für Neumann, ferner die Ausgaben für die Baupläne und für das Bureau der Oper als nennenswerte Verlustkonti in Betracht kommen. — Und was war nicht alles dort schon engagiert! Herr Tänzer z. B. mit 60 000 Mk. Gage.

— *Zur Tantiemenfrage.* Die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" hat ihren Prozeß gegen den Badekommissär in *Bad Reichenhall* gewonnen. Damit ist gerichtlich festgestellt worden, daß die Aufführungen von Kurkapellen als gewerbliche Unternehmungen anzusehen sind.

— *Von den Konservatorien.* Aus Berlin wurde gemeldet, daß der Kgl. preußische Hofpianist *Xaver Scharwenka* aus dem Klindworth-Scharwenka-Konservatorium austrete und eine neue Musikschule begründen wolle. Diese Meldung wird jetzt dementiert. Xaver Scharwenka bleibt dem Institut erhalten. Er will auch wieder mehr als Pianist in die Oeffentlichkeit treten. — *Ferruccio Busoni* ist vom *Baseler* Konservatorium mit der Abhaltung eines Meisterkursus beauftragt, der jedes Jahr einen Monat dauern soll.

— *Ein interessanter Fall von der Wasserkante.* Die „Kieler Neuesten Nachrichten" schreiben: „Ein für das Kieler Musikleben bedeutungsvolles Ereignis hat sich auf der Mitgliederversammlung des „Kieler Gesangvereins" vollzogen, auf deren Tagesordnung die vom Ausschuß beschlossene Kündigung des musikalischen Leiters Dr. *Mayer-Reinach* stand. Die Mitglieder traten diesem Antrage aber nicht bei, sondern wählten ihren bewährten Dirigenten mit großer Mehrheit wieder. Trotzdem hat aber Herr Dr. Mayer-Reinach wegen der vorhandenen Unstimmigkeiten mit dem größeren Teil des musikalischen Ausschusses sein ihm neu übertragenes, seit März 1905 innegehabtes Amt niedergelegt, um die Leitung des neugegründeten „Philharmonischen Chores" zu übernehmen, dem sofort 96 = ²/₃ der bisherigen Mitglieder des Kieler Gesangvereins beigetreten sind." — Nun wird der „Gesangverein", anstatt durch Sangesvorträge zu glänzen, wohl Trübsal blasen.

— *Versammlung.* Die 7. ordentliche Delegiertenversammlung des „Zentralverbandes deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine" (E. V.), sowie die der Pensionsanstalt des Zentralverbandes finden am 17. und 18. September in der Stadthalle in *Krefeld* statt.

— *Preiserteilung.* Dr. *Karl Weigl*, dessen E dur-Symphonie in Zürich unter der Leitung Volkmar Andreäs zur Uraufführung kam, hat den von der Wiener k. k. Akademie für Musik zur Verteilung kommenden Beethoven-Preis in der Höhe von 2000 Kronen für sein „Streichquartett" mit Viola d'amour zuerkannt erhalten.

— *Richtigstellung.* Aus Falkenstein i. V. gehen uns folgende Zeilen zu: Zu den mich betreffenden Bemerkungen in Heft 18 auf S. 367 der „N. M.-Ztg." möchte ich berichtigend bemerken, daß ich's noch nicht zum Schwiegervater gebracht habe noch bringen konnte, sondern der Schwager Stintzings und der Enkel des Jenaer Diakonus bin. Hochachtungsvoll Pfarrer Dr. Keferstein.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* *Siegfried Wagner* hat anläßlich der Hundertjahrfeier in Bayreuth vom Prinzregenten den Prinz-Luitpold-Orden in Silber verliehen erhalten, den ihm Prinz Leopold persönlich überreichte.

— Der frühere langjährige Musikreferent der „Nationalzeitung", Prof. Dr. *Wilh. Altmann*, hat vom 1. Juli ab wieder den musikalischen Teil dieser im 63. Jahrgang stehenden Zeitung übernommen, die inhaltlich erweitert und neu organisiert, jetzt als Berliner Abendblatt großen Stils erscheint.

— An Stelle des verstorbenen Dr. Obrist ist Generalmusikdirektor Prof. Dr. *Philipp Wolfrum* in Heidelberg in den Vorstand des „Allgem. Deutschen Musikvereins" gewählt worden, der als Vertrauensmann des Vorstandes den Vorsitz in der Revisionskommission für die Liszt-Gesamtausgabe übernimmt. Das Amt des Obmanns des Musikausschusses hat Kapellmeister *Siegmund v. Hausegger* übernommen.

— Der Berliner Musikverleger *Hans Simrock*, der Leiter des im Jahre 1770 gegründeten Simrockschen Verlages, ist, erst 49 Jahre alt, am 26. Juni gestorben. Die deutsche Brahms-Gesellschaft, deren Geschäftsführer Simrock gewesen ist, verliert in ihm eines ihrer bewährtesten Mitglieder.

— Der Verlagsbuchhändler *Albert Ahn* ist, 70 Jahre alt, auf seinem Gut Niederdollendorf bei *Köln* gestorben. Mit Albert Ahn, schreibt das „Berl. Tagebl.", verliert der deutsche Verlagsbuchhandel eines seiner angesehensten Mitglieder; er hat sich namentlich um die Vermittlung der französischen Oper und Literatur in Deutschland die besten Verdienste erworben. In Theaterkreisen war der Verstorbene ungemein bekannt und beliebt. Ahn war noch mit Richard Wagner befreundet; er gehörte auch zu den Propagandisten Bizets. Von der in Paris durchgefallenen „Carmen", deren Pariser Premiere Albert Ahn beigewohnt hatte, kaufte und verlegte er das deutsche Textbuch und trug so zu dem späteren gewaltigen Erfolg des Werkes bedeutend bei. Auch viele andere französische Opern brachte er nach Deutschland, ebenso Komödien und Schwänke von Feydeau, Capus und anderen. In Pariser Künstlerkreisen war Ahn eine populäre Erscheinung. Seit einigen Jahren war er am Berliner Residenztheater finanziell beteiligt.

— In *Stuttgart* ist der bekannte Verleger Geh. Kommerzienrat *Wilhelm Spemann*, eine der führenden Persönlichkeiten des deutschen Buchhandels, im Alter von 65 Jahren gestorben. Spemann, der seinen Verlag (in Berlin und Stuttgart) 1873 gegründet hatte, hat sich auch um das literarische und künstlerische Leben Stuttgarts, besonders auf dem Gebiet der *Musik* und der bildenden Kunst, große Verdienste erworben. Er war einer der Gründer des „Vereins zur Förderung der Kunst", der die Stuttgarter Musikfeste ins Leben rief. Erst kürzlich hat er auch durch die Stiftung der Kolossalfigur Schillers von Adolf v. Donndorf für das neue Hoftheater seinen künstlerischen Neigungen Ausdruck gegeben.

— Am 30. Juni d. J. ist, wie man uns aus *Elberfeld* schreibt, nach schwerem Leiden der Kgl. Musikdirektor *Karl Hopfe* im Alter von nur 38 Jahren gestorben. Seit seinem 24. Lebensjahre hat er den vom Kommerzienrat Ursprung gegründeten Barmer Volkschor ununterbrochen geleitet und auf große künstlerische Höhe gebracht. Der Tod K. Hopfes, der sich auch als Komponist und Violinist hervorgetan hat, bedeutet für die Musikkultur des Wuppertales einen sehr schweren Verlust. (Biographische Skizze über Hopfe und den Barmer Volkschor brachte die „N. M.-Z." bereits in No. 19 des 24. Jahrg.) *oe.*

— In *Mainz* ist am 28. Juni hochbetagt Frl. *Mathilde Maier*, eine Freundin von Richard Wagner, den sie bis zum letzten Tage in treuem Gedenken hielt, gestorben. Ihr Besitz von einigen achtzig Briefen Wagners fällt als Vermächtnis dem Hause Schott zu.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 7. Juli, Ausgabe dieses Heftes am 21. Juli, des nächsten Heftes am 4. August.

Neue Musikalien.

Ondriček-Mittelmann, Neue Meistertechnik des Violinspiels. 10 M. (Edition Moderne, *Nickau & Welleminsky.*) Der praktische Teil von Ondricek enthält wertvolle Studien, die für technisch schon gut vorgebildete Geiger sehr empfehlenswert sind. Etwas Aehnliches erstrebt E. Kroß an in seiner Neuausgabe der Kreuzerschen Etüden, ebenso Sevčik, 4000 Bogenstrichübungen. Für Geiger, die sich für die Muskelfunktionen beim Violinspielen, für die Inanspruchnahme des Nervensystems u. a. interessieren, sind die eingehenden Abhandlungen des Herrn Dr. med. Mittelmann (108 Seiten) des Studiums wert.

Sigfrid Karg-Elert, Sammlung für Violine und Harmonium von klassischen und modernen Stücken. 2 M. (Verlag *Gebr. Hug & Comp.*) Für wohlgeschulte und technisch gut entwickelte Geiger, nicht minder für tüchtige Harmoniumspieler eine treffliche Sammlung. Namen bürgen für den Inhalt: Berlioz, Liszt, Cornelius, Rubinstein, Tschaikowsky, H. Hiller, Karg-Elert u. a.

Joh. Adam Krygell, Legende für Violine und Orgel, op. 31. (Verlag *W. Hansen.*) Eine willkommene Bereicherung für Konzert-Aufführungen in der Kirche. Nicht leicht für den Violinisten.

Rudolf Glickh, op. 33. Meditation für Harmonium und Klavier (Harfe). 2.50 M. (Verlag des *„Harmonium"*.) Der Komponist hält das, was er verspricht: eine Meditation, die in ungesuchten Gedanken auf dem Harmonium erklingt, von Klavier-Arabesken umspielt. Auch mit Harfe sehr wirksam.

Mac Dowell, Trauergesang aus op. 48 für Orgel übertragen von W. H. Humiston. 1.50 M. *(Breitkopf & Härtel.)* Eine dankbare Aufgabe für den virtuosen Organisten. Nur in bester Ausführung auf moderner Orgel von großer Wirkung.

C. Reinecke, op. 284, Sonate für Orgel. 3 M. *(Leuckart.)* Klare, durchsichtige Musik vom Meister Reinecke, technisch nicht schwer. Für Organisten ein willkommenes Geschenk des kürzlich zur ewigen Ruhe gegangenen Meisters.

Kienzl, op. 77, 8 Choralvorspiele für Orgel. Heft I und II à 2 M. *(Breitkopf & Härtel.)* Sehr fein durchgeführte Vorspiele zu bekannten Chorälen. Für den Gottesdienst sehr empfehlenswert. Technisch nicht schwer.

Theod. Drath. „Das kirchliche Festjahr", op. 97, No. 1 Ostermusik, op. 97, No. 2 Pfingstmusik. *(Bunzlau, G. Kreuschmer.)* In Form von kleinen Kantaten für gemischten Chor und Sologesang mit Orgel. Für nicht zu anspruchsvolle Kirchenchöre brauchbares Material für liturgische Gottesdienste. Die oft aufeinanderfolgenden Sequenzen wirken nicht immer vorteilhaft.

Jos. Haas, op. 13, Drei geistliche Lieder für mittlere Stimme und Orgel. 1.80 M. *(Leuckart.)* No. 1 „Hör mein Flehen". Ein innig empfundenes, kirchlich sehr wirksames Stück, das durch eine wohlgesetzte Orgelpartie noch gehoben wird. Dasselbe gilt von No. 2 Pilgerspruch „Laß dich nur nichts nicht dauern" und No. 3 „Dem Einzigen". Wir gratulieren dem Verlage zu diesen charaktervollen Stücken, nicht minder dem Komponisten.

Ulrich Hildebrandt, op. 16, Choral-Kantate „Nun jauchzt dem Herrn, alle Welt", komp. zur Feier der 400. Wiederkehr von Calvins Geburtstag, für gemischten Chor, Sopransolo, Orgel, Blasinstrumente und Pauken. *(Leuckart.)* Part. 4 M. Chorst. à 50 Pf., Orch.St. 3.60 M. Die Kantate macht einen gewaltigen Eindruck, es gehört aber ein wohlbesetzter Chor dazu. Eine rechte Festkantate, die neben kernigen Partien auch solche von großer Weichheit und Wärme aufweist. Mit besonderer Liebe sind vom Komponisten einige a cappella-Sätzchen behandelt. Der Choral „Herr Gott, dich loben wir" gibt der ganzen Kantate das festliche Gepräge des Lobes und der Verherrlichung Gottes. Besonders grandios wirkt der Schluß. Veranstaltern von Kirchenkonzerten und Festgottesdiensten sei die Kantate wärmstens empfohlen.

Henry Purcell, Chaconne F dur für Orgel, für Klavier à 2 ms. übertragen von A. Stradal *(Schuberth & Comp.)* Ein ernsthaftes Stück, für Pianisten zugänglich gemacht durch meisterhafte Klavierübertragung.

Ch. H. Keller, Meeresleuchten, Konzert-Etüde für Klavier. (Verlag *Alb. Stahl, Berlin.*) Mit Bravour (presto) zu spielen, dann von bester Wirkung, auch harmonisch interessant.

E. Söchting, op. 101, Larghetto für drei Violinen und Klavier. (Verlag *Heinrichshofen.*) 1.80 M. Als Kammermusik für die Jugend gedacht, als solche sehr bildend für Zusammenspiel, auch musikalisch interessant.

A. Ricci-Signorini, Adagietto u. Tempo di Gavotta für zwei Violinen, Viola und Violoncello. *(Carisch & Jänichen.)* Part. 2 M., Stimmen à 60 Pf. Beide Stücke können im Zusammenhange gespielt werden. Das Adagietto ist kurz und nett, das zweite Stück flott und, falls der erste Geiger technisch gut mit spiccato und den höheren Lagen umzugehen weiß, sehr wirkungsvoll.

Cerquetelli, G., Minuetto für Streichorchester. *(Carisch & Jänichen.)* Part. 1.20 M., Stimmen 1.50 M. (à 30 Pf.)

Beethoven, Scherzo, Bagatelle, op. 33, No. 2, für Streichquartett und Flöte übertragen von G. Hecht. (Verlag *Ch. Fr. Vieweg.*) Part. 1 M., Stimmen à 20 Pf.

R. Biffoli, Minuetto für zwei Violinen, Viola und Violoncello. (Verlag *Carisch & Jänichen.*) Part. 1.30 M., Stimmen à 50 Pf., technisch leicht.

Giovanni Minguzzi, op. 7, Adagietto für Streichorchester. *(Carisch & Jänichen.)* Part. 1 M., Stimmen à 20 Pf., op. 8, Minuetto. Part. 1.20 M., Stimmen à 30 Pf. Viel geteilte Stimmen, daher besonders für größeres Streichorchester gedacht.

Alle diese Stücke von Cerquetelli, Beethoven, Biffoli, Minguzzi wirken zwischen rauschenden Orchesterpiecen ganz lieblich und beruhigend für aufgeregte Nerven. Je größer der Streichkörper ist, desto besser die Wirkung im pp. Auch als Uebungen im Ensemblespielen an Musikschulen, Dilettantenorchestern und in häuslicher Kunstpflege bestens zu empfehlen. *Hans Schmidt (Halle).*

Für den Jugendklavierunterricht.

F. Hahnel, op. 3. *Berliner Klavierschule* in 6 Heften à 80 Pf., komplett geb. 5 M. Verlag des Mozart-Konservatoriums. Diese Elementarklavierschule ist ähnlich populär gehalten, wie die früher besprochenen „Blütensterne" von Heins, geht aber noch mehr stufenweise voran, was ein großer Vorzug ist. An streng methodisch und fachmäßig gehaltenen Schulen erliegen die Kinder leicht; darum sucht dieses Werk das A n g e n e h m e mit dem Nützlichen zu verbinden. Statt trockener Uebungen bietet sie möglichst viel Volksliedchen und melodische Stückchen. Wenn es heißt, sie sei zum „Selbstunterricht" bestimmt, so kann damit nur gemeint sein: „Zum Alleinweiterlernen", denn ganz von allem Anfang an das Spielen selber lernen, das könnte was Schönes geben! Außer Uebungs- und Erholungsstücken ist vom Verfasser auch alles mögliche praktisch, theoretisch und geschichtlich Wissenswerte in Form von Anmerkungen nach und nach eingeschmuggelt. Leider ist der Satz mancher Liedchen nicht ganz einwandfrei (so z. B. No. 109, Takt 5—7). Papier und Druck sind schön und gut.

*

Orchesterstudien Straußscher Werke. Für Orchestermusiker von Interesse ist eine Zusammenstellung der schwierigsten Stellen aus den Orchesterwerken von Richard Strauß, wie sie soeben in der *Universal-Edition* in Wien und Leipzig erschienen ist. Jede Stimme ist von Professoren der Wiener Musikakademie instruktiv bezeichnet, das heißt mit Fingersätzen, Atemzeichen usw. versehen worden.

*

Unsere Musikbeilage zu Heft 20 bringt ein Lied „Du bist wie eine Blume", dessen Komponist der *Landgraf von Hessen* ist; weiter enthält unsere Musikbeilage wieder ein Stück für unsere Geiger, Adagio von *Veracini.* Ueber die Werke beider Komponisten, des alten und des modernen, geben die betreffenden Artikel in diesem Heft näheren Aufschluß.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

H. D. Schuberts „Bürgschaft" ist bei Breitkopf & Härtel erschienen.

Konzertsängerin L. Konzertagenten sind uns freilich bekannt. Wenden Sie sich mal an die neue Konzertdirektion von Artur Laser in Berlin-Friedenau (Kaiser-Allee 118), wenn Sie sich nicht gleich an den berühmten „Konzert-Wolff" in Berlin wagen wollen.

M. K. in Sz. Dies Wortmonstrum als Musiküberschrift vermögen wir Ihnen auch nicht zu deuten. Vielleicht hat es lokale Beziehungen?

R. in S. Gedruckte **Kritiken**, Zeitungsausschnitte usw. können wir aus prinzipiellen Gründen in der „N. M.-Ztg." nicht verwenden. Wir werden aber, falls uns nicht ein kurzer Originalbericht zugeht, die Tatsache rein referierend gern erwähnen.

A. M. in L. **Anton von Kontski**, der ausgezeichnete Pianist und einer der vier Brüder der Musikerfamilie, ist fast 83 Jahre alt 1899 zu Iwanitschi im Gouvernement Akulowka gestorben. Der Tod ereilte ihn auf einer Konzertreise (!), die er von New York aus über Australien, Japan, Sibirien nach dem europäischen Rußland unternommen hatte. In diesem Alter wahrhaftig eine Leistung! Le reveil du lion ist berühmt geworden. — Albert Loeschhorn ist am 27. Juni 1819 in Berlin geboren, kam 1851 als Klavierlehrer ans Kgl. Institut für Kirchenmusik in Berlin. Er lebte und wirkte als vortrefflicher Pädagoge und Pianist in der Reichshauptstadt, wo er 1905 auch starb. Loeschhorn komponierte zahlreiche Klavierstücke, Etüden, auch Kammermusikwerke. Dank für Ihre freundlichen Worte.

P. M. Die Noten sind an die Adresse abgegangen. Leider ist es uns des großen Stoffandranges wegen nicht möglich, von Ihren Arbeiten zurzeit eine zu verwerten.

J. L. Wenn Sie nicht wissen, **wer** die Kurse für moderne Klaviertechnik in Leipzig erteilt, so können wir Ihnen auch zu unserem Bedauern keine Auskunft geben. Wenden Sie sich direkt ans Konservatorium.

E. E. in K. Wir haben schon oft bemerkt, daß wir auf Fragen, die nicht diskreter Natur sind, nur im **Briefkasten** antworten, nicht brieflich. Mottl hat die Rede in Salzburg gehalten, und zwar im Jahre 1905.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 8. Juli.)

M—se in Kl—Sch. Das konsonante Element kommt in Ihren weitschweifigen Orgelstücken zu kurz. Sie scheinen es auf die schärfsten Dissonanzen förmlich abgesehen zu haben und verpfeffern dadurch ihre kontrapunktischen Produkte bis zum Ueberdruß. Die erste Durchführung Ihres Fugenthemas entspricht der Regel. Ihr Einführungsschema lautet A S B T. Es könnte auch heißen A T B S oder T A S B oder T B S A. Auf den Sopran den Tenor oder auf den Alt den

Baß folgen zu lassen widerspräche ebenso der Regel wie die umgekehrte Folge T S oder B A. Dies gilt jedoch nur für den sogenannten Wiederschlag, im weiteren Verlauf können die Stimmen das Thema in beliebiger Folge bringen.

O. M., G—nd. Schon etwas besser. Ihre Musik folgt der vom Text vorgezeichneten Linie, wenn auch noch etwas ungelenk. Jedenfalls sind Sie gemütlich so günstig veranlagt, daß man sich von Ihren Versuchen stets sympathisch berührt fühlt.

T. Sch., R Ihre Musik wird dem schönen Text zu „Abendstunde" gerecht. Auf eine Verbreitung über Ihren eigenen Wirkungskreis hinaus werden Sie wohl kaum rechnen dürfen.

A. M., Fo. Die Originalität läßt sich nicht erzwingen, sie muß von selber kommen. Dem Chor „Deutschland" wäre mehr Verve zu wünschen. „Hab Sonne" ist eigentlich ein Dreivierteltakt mit Triolen, was Sie unbewußt gefühlt haben, Ihnen aber nicht zur Erkenntnis kam. Der Ausdruck Ihrer Lieder ist überall natürlich, interessiert aber nicht tiefer. Sie sagen nichts Neues und der moderne Mensch möchte sich eben immer von einer persönlichen Note angeregt fühlen, oder er langweilt sich.

M. P. 100. Die angeführte Bewegung im Baß ist nebensächlich; besser wäre, Sie fühlten sich sicherer im Satz. So sind Sie mit der Natur des Quartsextaccords noch nicht im reinen. Ueben Sie sich an klassischen Beispielen und lassen Sie den flachen Krimskrams der Männerchorliteratur unberührt.

N., Albr. Sie sind dem Guten auf der Spur, wenn Sie es aber erreichen wollen, tut Studium, das in der Harmonielehre einsetzen müßte, not. Temperamentvoll sind beide Chöre, besonders melodisch wirksam.

C. N., H—s. „Sehnsüchtige Liebe" hat entsprechende Klänge, von einigen exaltierten Stellen abgesehen. Derartige Texte wirken auf ein noch im Ringen begriffenes Talent nicht immer förderlich.

Fr. R., M—berg. Eine strengere Kritik vertragen Ihre Lieder nicht. Auch ein Lied muß eine Entwicklung, die sich modulatorisch planmäßig vollzieht, aufweisen, wenn Stileinheit erreicht werden will. Ein fortwährendes Hinüber und Herüber zwischen c moll und As dur führt zu keinem fertigen Ganzen. Das Rondo ist eine lobenswerte Arbeit, leidet aber an einer unnötigen Weitschweifigkeit, die auch hier ihren Grund in einem harmonisch noch nicht genügend gefestigten Gefühl zu haben scheint.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar*.)

XXXI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

„Du bist wie eine Blume."

(Heinrich Heine.)

Alexander Friedrich von Hessen.



ADAGIO.

Fr. M. Veracini.




Adagio assai.
f
tr
mf
f
pp
p



tr
f
p
ritard.
Largo.
ff

XXXI. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

ADAGIO.

VIOLINO.

Fr. M. Veracini.



XXXI. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

„Du bist wie eine Blume."

(Heinrich Heine.)

Alexander Friedrich von Hessen.



ADAGIO.

Fr. M. Veracini.




Adagio assai.
f
tr
mf
f
pp
p



tr.
f
p
ritard.
tr
Largo.
ff

ADAGIO.

VIOLINO.

Fr. M. Veracini.



NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang	VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.	1910 Heft 21

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

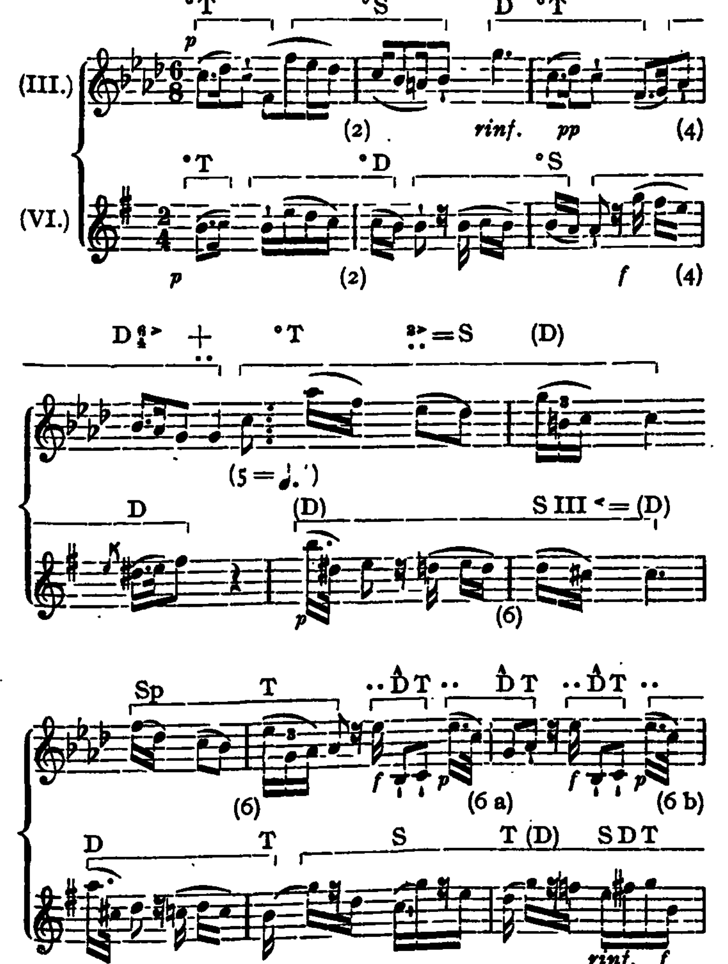
Inhalt:

Johann Stamitzs Melodik.

Von Prof. Dr. HUGO RIEMANN (Leipzig).

(Schluß.)

Ich stelle nun die beiden Larghetti (3. und 6. Trio) zusammen, um sowohl ihre Aehnlichkeit als auch ihre Verschiedenheit leicht erkennbar zu machen. Die Tendenz Stamitzs, große Bögen zu spannen, ist auch in ihnen sehr deutlich erkennbar, aber auch die feinsinnige Durchbrechung der Massivität ist in beiden bewundernswert, dieselbe tritt besonders in den Schlußanhängen auffällig in den Vordergrund, d. h. nach Vollziehung der Modulation in den epilogischen Partien der Themen.



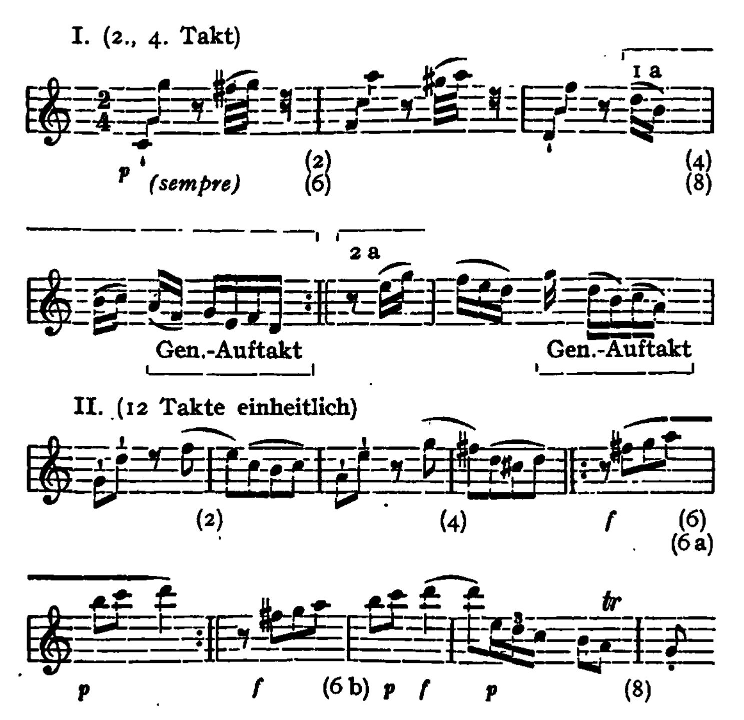


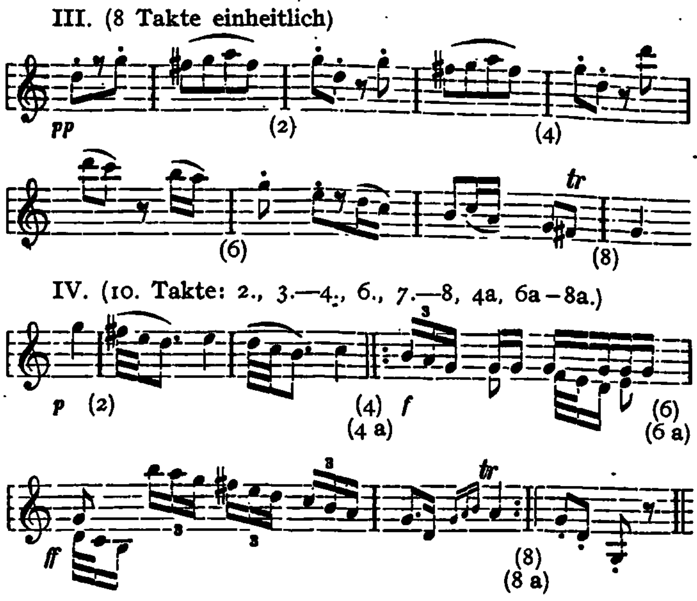
Das Resultat bedarf keines weiteren Kommentars als des durch die analytische Bezeichnung selbst gegebenen.

Trotz ziemlich starker Abweichungen im einzelnen ist eine identische Disposition im großen unverkennbar. Nur holt III. im allgemeinen etwas weiter aus und verfügt über fast zwei Oktaven (b—as²), während VI. sich mit einer begnügt (g¹—a²). Die Parallelismen sind teilweise höchst instruktiv, z. B. die der Anhänge der ersten Nachsätze beider (III: 5 = ♩. ⅕ bis 8 b und VI. 5—8 b). Die Parallelität gegen das Ende tritt noch deutlicher hervor, wenn man die Repetition in III ausschreibt:

III: 8 b 7 c—8 c, 7 d—8 d, 8 e, 8 f.
VI: 8 b = 5 ——8 c = 6 ——8 d, 8 e, 8 f.

Aehnliche Nachweise von Aehnlichkeiten der Disposition ließen sich auch für die andern langsamen Sätze erbringen, sind aber schließlich doch ohne stärkeres Interesse und ohne höheren Wert. Das eigentlich imponierende und faszinierende sind nicht die Aehnlichkeiten, sondern vielmehr die Verschiedenheiten. Die Ungezwungenheit, mit welcher Stamitz die melodische und dynamische Gipfelung bald in diesem, bald in jenem Takte der Periode bringt, ist vielleicht beispiellos; sie beruht auf den unnachahmlichen, in jedem Einzelfalle direkt der Phantasie entspringenden Kontrastwirkungen, die bald in engste Nähe zusammengerückt sind, bald so weit voneinander geschieden, daß gerade dadurch ausnahmsweise Spannungswirkungen entstehen. Die stärksten Unterschiede in dieser Richtung weisen wohl die langsamen Sätze des ersten und des vierten Trio auf, welche, wie bemerkt, gleichfalls gleiche Tempobezeichnung haben, aber so verschieden wie nur möglich sind. Der herrliche C dur-Satz des ersten Trio kommt nun ein paarmal in weitem Abstande zu ein paar *f*-Wirkungen, die freilich dann um so intensiver wirken, und ist trotz seiner auffälligen Durchsetzung mit Pausen vielleicht der homophonste Satz, den Stamitz geschrieben, da die 1. Violine durchweg die Melodieführung behält und die zweite durchaus akkompagniert. Gerade darin ist er vorbildlich für zahllose „Seneraden" u. dergl. geworden, von denen aber wenige an das Vorbild heranreichen. Die gleichsam nur punktierte Melodie spannt weite Bögen, freilich nicht in der massiven Art des D dur-Andante des zweiten Trio, das fast allzu naturalistisch den Hörer zwingt, während das duftige C dur-Andante nur dem aktiven Hörer, der die Einzelpunkte in der Erinnerung zu Linien zusammenfügt, seine ganze Schönheit erschließen kann, erst in der nachschaffenden Phantasie Realität gewinnt. Freilich gehören diskrete Spieler dazu, wenn dem Hörer dieses entzückte Anschauen der aus den Reflexen der Sonnenstrahlen an den Tautröpfchen sich erbauenden buntfarbenen Bögen nicht verdorben werden soll:





Takt 6, 6 a und 6 b der zweiten Periode geben uns ein frappantes Beispiel des in neuerer Zeit so genannten Beethovenschen piano, nämlich der umgekehrten Dynamik eines Taktmotivs, forte für den Auftakt und p für die Endung statt umgekehrt:



Daß auch Stamitz dasselbe nicht eigentlich erfunden hat, beweist das wenn auch nicht identische, so doch verwandte < p bei Geminiani (Treatise of good taste 1749):



Der elliptische Schlußsatz bringt eine gewiß nicht minder frappante Neuerung, nämlich ein gewaltiges Crescendo von *p* bis *ff* bei herabgehender Melodie; doch steht bei demselben die 1. Violine Takt 4 auf g¹ still und gibt die Weiterführung des Herabsinkens an die 2. Violine und die Bässe ab, um ihrerseits bequem im Nachsatz noch einmal von der Höhe aus zurücksinken zu können. Das leidenschaftliche Vibrieren eines stark besetzten Streichorchesters in diesen tiefen Regionen bringt gerade in diesen so überaus zart angelegten Sätzen eine ganz merkwürdige Wirkung hervor. Daß das Mannheimer „Orchester-Crescendo" keineswegs in einem allmählichen Höherschieben einer Figur mit Hinzutritt von immer mehr Instrumenten sein Wesen hat, wird jedenfalls durch dieses Beispiel schlagend erwiesen.

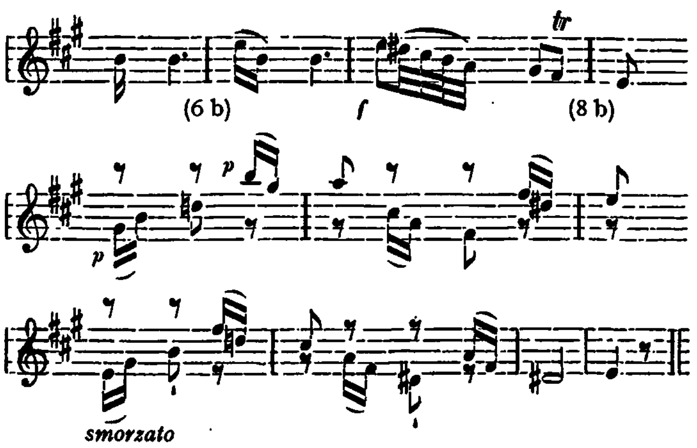
Welcher von den sechs langsamen Sätzen von op. 1 der schönste ist, wird sich schwerlich entscheiden lassen. Der eigene Geschmack jedes Urteilenden wird da ein wichtiges Wörtchen mitreden, verschiedene Naturelle werden durch verschiedene Typen speziell angesprochen werden. Der heilig ernste Grundzug des D dur-Andante des zweiten Trio hebt allerdings wohl dessen Niveau einigermaßen über das wenigstens in seinen Anfangstakten etwas sentimental schmachtende F dur-Lento des B dur-Trio, auch über die behagliche Zufriedenheit der beiden Larghetto-Sätze (III und VI). Aber voll ebenbürtig steht neben ihm sicher das transzendental sublimierte C dur-Andante und auch das herzinnige Andante ma non adagio des D dur-Trio (IV) mit seiner Fülle einander ablösender ausdrucksvollen Motive, seinem ungezwungenen Wechsel zwischen reiner Homophonie der allein herrschenden 1. Violine und reizendem Dialoge der 1. und 2. Violine, seiner Zusammendrängung des *p* < *ff* > *p* in Motive von nur wenigen Tönen. Vielleicht hat dieser Satz Ph. Em. Bachs ganz besonderen Beifall gefunden; darauf deuten die Anfangstakte des Adagio

sostenuto der 4. der „Sonaten mit veränderten Reprisen“ vom Jahre 1760 (drei Jahre nach Stamitzs Tod):



in denen ich eine ausdrückliche Huldigung für den Mannheimer Meister erblicke und nicht einen zufälligen Anklang. Das ganze Stück sieht im übrigen so ganz anders aus, trägt so alle Kennzeichen der Eigenart Philipp Emanuels, daß eine andere Deutung ausgeschlossen erscheint. Aber bei Stamitz stehen diese Takte nicht so wie hier zu Anfang bei einander, sondern erscheinen vielmehr inmitten einer lang ausgedehnten Entwicklung, als Glieder einer Dialektik von zwingendster Logik. Ich lege die Melodie zur bequemeren Uebersicht in ihre einzelnen Hauptglieder auseinander, etwa so, wie man lyrische Gedichte in kleinen Zeilen zu schreiben pflegt:





Aus Geminianis theoretischen Schriften und aus der Neuausgabe seiner ersten Sonaten mit detaillierter Vortragsbezeichnung i. J. 1739 und seinen wenig später erschienenen Concerti grossi dürfen wir mit Bestimmtheit schließen, daß die italienischen Violinisten wenigstens des zweiten Viertels des 18. Jahrhunderts durch raffinierte Dynamik im kleinen Detail allmählich der Erfindung neue Wege gewiesen haben. Gewiß wird auch Tartini wenigstens zum Teil seine Erfolge als Virtuose ähnlichen Neuerungen verdanken, und es mag darum immerhin etwas Wahres daran sein, wenn man gesagt hat, daß Johann Stamitz Tartini viel verdanke. Aber der Komponist Tartini steht hinter Stamitz weit zurück. Seine Erfindung ist im Durchschnitt trivial und seine Arbeit simpel. Seine Triosonaten v. J. 1737 sind mit den Stamitzschen gar nicht zu vergleichen, führen die beiden Violinen fast unausgesetzt in Terzen und haben elende sterile Bässe. Bei der immensen Ausdehnung der Literatur der Triosonaten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist allerdings nicht ausgeschlossen, daß außer *Pergolesi* und *Gluck* sich noch der eine oder andere weitere Komponist finden wird, der vermittelnd von dem Stile der Epoche Corelli-Abaco-Händel-Bach zu dem von Johann Stamitz inaugurierten neuen überführt, ohne wie Locatelli sich in virtuoses Floskelwesen zu verlaufen. Doch erwarte man nicht allzuviel von neuen Funden dieser Kategorie. Der Corelli-Abaco-Stil war doch selbst noch so jung, erst seit so kurzer Zeit auf seinem Höhepunkte angelangt, daß Meister wie Bach und Händel volles Genügen darin finden konnten, sich in dem durch ihn gegebenen Milieu mit der vollen Entfaltung ihres immensen Könnens zu tummeln und die letzten Konsequenzen der innerlichen Ausgestaltung der einzelnen Sätze in einer einheitlichen Haltung („d'une teneur“) mit gegen die früheren Meister erheblich erweiterten Dimensionen zu ziehen; sie haben damit Typen geschaffen, vor denen die Nachwelt staunend steht und die nachzubilden wahrhaftig nicht leicht und auch kaum geglückt ist. Aber mag man eine Arie, Sarabande, Allemande oder Chaconne, oder aber eine Courante, Gigue oder ein Allabreve, Vivace oder sonst einen Allegrosatz ins Auge fassen, immer wird sich die feste Geschlossenheit und konsequente Durchführung des einmal gewählten Charakters der Thematik evident herausstellen, deren Wertschätzung sich daher begreiflicherweise im kritischen Urteile der Zeit so festgesetzt hatte, daß bei den maßgebenden Autoritäten ein Abgehen von dieser Norm direkt als Stillosigkeit, Stilmengerei, buntscheckiges Wesen abfällige Beurteilung finden mußte. Und als dann der Feuerkopf Johann Stamitz erstand, der so ganz anders schrieb, weil er „mußte“, wackelten die alten Perücken gar bedenklich, ohne doch verhindern zu können, daß die ungewohnte neue Ausdrucksweise durch ihre naive Ursprünglichkeit und volle Lebenswärme alle Herzen im Sturme gewann und den tatsächlichen Beweis erbrachte, daß die alten Formprinzipien, die antasten zu wollen Stamitz gar nicht in den Sinn kam, keineswegs Anspruch haben, als allein normative zu gelten. Nach weiteren 150 Jahren sehen wir heute vielmehr in Stamitz den Schöpfer der eigentlich im engeren Sinne sogenannten klassischen Formen der Instrumentalmusik,

denen gegenüber die Meister der Corelli-Epoche als Vorklassiker zu gelten haben. Insbesondere erscheint uns heute der Dualismus der Thematik des einzelnen Satzes, der doch schließlich die größte Neuerung der Mannheimer ist, als eine so selbstverständliche Sache, daß wir bei der genaueren Untersuchung älterer Literatur uns nicht genug wundern können, demselben immer nur ganz ausnahmsweise zu begegnen. Zwar hat Stamitz selbst die sogenannte Sonatenform noch nicht zur allerletzten Konsequenz ausgebaut, sondern Mozart und Haydn darin noch die Legung der Schlußsteine überlassen, aber was noch fehlte, war nur mehr die Erweiterung der Proportionen des Durchführungsteils und die vollständige Wiederkehr der *beiden* Themen *nach* der Durchführung. Alles andere ist doch tatsächlich bei ihm da. Ganz besonders verdient aber noch Stamitzs in vielen Fällen auffällig hervortretendes Bestreben Beachtung, ein Motiv von wenigen Noten als „Keim" einer Fülle verschiedener Ideen zu verwerten. Unter den langsamen Sätzen der Orchestertrios op. I ist das nur bei dem D dur-Andante des 2. Trio (A dur) auffällig; auch bei dem E dur-Trio op. V, 3 spielt das



eine ähnliche Rolle; häufiger sind aber ähnliche Sachverhalte in Stamitzschen Allegro-Sätzen, so ist im 1. Trio von op. I das



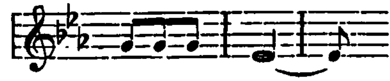
durchaus eine Art Ostinato, das an allen Ecken und Enden sich wieder meldet, ohne doch die Melodie selbst zu repräsentieren, ebenso in dem C dur-Trio No. 10 (op. IX, 6) das



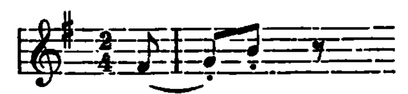
und in noch manchem anderen Falle, vor allem in dem prächtigen Adagio der Es dur-Symphonie op. 4, VI das:



Gegenüber solchen Versteifungen auf ein Kopfmotiv, das nachher zum Ostinato wird, muß man einerseits der obligaten Tenöre bis zurück zu den Anfängen der Motetkomposition des 12. Jahrhunderts denken und anderseits an das schließliche Aufgehen solcher „Motive" in Figurationsformen wie bei Beethoven im 1. Satze der c moll-Symphonie des:



und im letzten Satze von op. 10, III des:



d. h. man steht wieder staunend vor der Erkenntnis, daß der schaffende Künstlergeist mit divinatorischem Blick der Natur ihre Geheimnisse ablauscht und ohne jeden Einfluß einer grauen spintisierenden Theorie — wer wollte die wohl für Stamitz in Anspruch nehmen? — den Erzeugnissen der Kunst den Schein organischen Wachstums und natürlicher Notwendigkeit verleiht, ohne den keine Kunstschöpfung wirklich voll als solche sich durchzusetzen vermag.



Lichtblicke in die Mysterien der Harmonie.

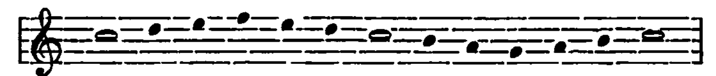
Von MATTHÄUS KOCH (Stuttgart).

III.

Melodische und harmonische Wellen. Polarität der Klänge. Harmonisches Spektrum.

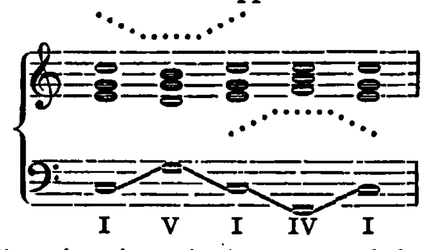
UNTER allen Künsten ist es die Musik, in der Hebung und Senkung sich als die mächtigsten und wirksamsten Elementarfaktoren in der Darstellung fließenden Innenlebens erweisen. Schon das schriftliche Bild einer Melodie breitet sich vor dem Auge wie ein gewellter Höhenzug aus.

Das einmalige Auf und Ab der Tonleiter im unmittelbaren Nacheinander ergibt eine einfache Welle. Eine melodische Doppelwelle entsteht, wenn z. B. die Tonika, wie in der nachstehenden Notenreihe, die gemeinsame Basis einer Ober- und Unterwelle bildet:

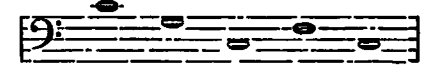


Der Komponist hat es demnach hier mit einem Moment zu tun, das bei der Konstruktion inhaltlich umfassender und reicher Melodien beachtet sein will; nur darf er nicht meinen, daß eine Melodie um so vollkommener werde, je ebenmäßiger und ausgeglichener er sie nach Hebung und Senkung gestalte. Es kommen hiebei noch rhythmische und harmonische, ebenfalls im Wellenprinzip begründete Faktoren mit in Betracht, so daß eine melodische Linie mit dem unregelmäßigsten Zickzack nach ihrem inneren Habitus — und darauf kommt es vor allem an — in der Regel mehr künstlerische Vollendung und Einheitlich keit aufweisen wird als ein abgezirkeltes Gebilde.

Wir beschäftigen uns im folgenden mit der harmonischen Welle. Richtet man das Ohr auf den harmonischen Fluß z. B. eines vierstimmigen Choralsatzes, so steht man unter dem Eindruck eines konstanten Wechsels zwischen Hebung und Senkung. Schon im diatonischen Bereich, dem Mikrokosmos des harmonischen Alls, tragen die Hauptdreiklänge einer Tonart die Merkmale eines Höhenunterschieds wie äußerlich, so auch innerlich. Der durch die Folge I—V (tonischer Dreiklang und Dominantdreiklang) ausgedrückten Hebung steht eine gleich große Senkung in der Folge I—IV (tonischer Dreiklang und Unterdominantdreiklang) gegenüber. Der einfachen positiven Welle I—V—I entspricht die einfache negative Welle I—IV—I. Folgende kombinierte Kadenz entspricht sonach einer harmonischen Doppelwelle:



Der C-Klang in seiner absoluten Wesenheit als Zentralklang der C dur-Familie bildet hier die Wellenbasis. Selbst wenn der Baß folgenden Verlauf

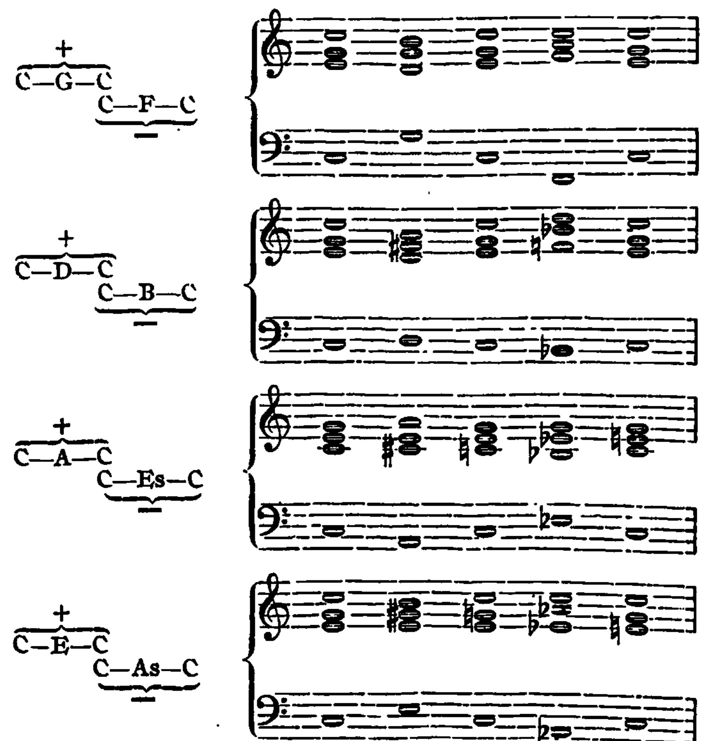


nähme, was ebenso zulässig, melodisch betrachtet sogar noch besser wäre, bliebe trotz der dem ursprünglichen Tonalitätsverhältnis scheinbar widersprechenden Führung der Effekt des vorangegangenen Beispiels im Grunde genau derselbe. Wir haben es hier mit einer vom Zwang räumlicher Dimensionen befreiten Wesenseigentümlichkeit der Harmonie zu tun. Was uns die melodische Linie als ein aus dem harmonischen Grunde stammendes sekun-

däres Wesen in ihrer Anpassung an räumlich-dimensionale Verhältnisse als Hebung und Senkung vergegenwärtigt, das ist oft in Wirklichkeit ein umgekehrtes reizvolles Spiegelbild von dem plastischen Profil der harmonischen Unterströmung (vergl. die zwei punktierten gegensätzlichen Wellenformen der angeführten Kadenz). Im übrigen ist die gleichsam als geistige Essenz frei aus der Harmonie fließende Melodie hinsichtlich der Konturen ihres Bildes unabhängig von dem Wellenschlag der Harmonie. Das leichte, naive musikalische Genießen erfreut sich nach Kinderart an dem melodischen Wellenspiel, während das reifere Aufnehmen und Verstehen seine Labe vorwiegend aus dem Goldgrund der Harmonie schöpft; und es ist wahrlich kein schlechtes Zeugnis für das moderne Empfinden der schaffenden Künstler sowohl, wie nachgerade auch der in steigendem Wachstum begriffenen Kunstgemeinden, wenn es seine Befriedigung weniger mehr an dem einseitig gepflogenen melodischen Kult vergangener Jahrhunderte als vielmehr an dem seelenkräftigen Pulsschlag eines Harmonielebens, wie es z. B. in den Werken Richard Wagners dahinströmt, findet.

Begibt man sich vom Mikrokosmos der Diatonie hinaus in den Makrokosmos des sämtliche Tonartengebiete umschließenden Quintenzirkels, dann stellt sich uns das kontrastierende Verhältnis von Hebung und Senkung unter den Harmonien noch deutlicher vor die Augen. Den vier ersten Kreuztonarten der aufsteigenden Quintenlinie, nämlich G-, D-, A- und E dur, als den Manifestanten einer zunehmenden Hebung, stehen in den vier ersten Be-Tonarten der absteigenden Quintenlinie, nämlich F-, B-, Es- und As dur, die Manifestanten einer zunehmenden Senkung gegenüber, so daß die Klangpaare G—F (schon oben als C V—IV aufgeführt), D—B, A—Es, E—As in Verbindung mit der Wellenbasis C je eine Doppelwelle mit wachsenden Kurven darstellen.

Wir merken uns zunächst, daß die den aufgeführten Tonarten immanente Energie, die wir auf der einen Seite mit positiv (+) und auf der andern Seite mit negativ (—) bezeichnen, in E dur und As dur ihre höchste Potenz und der dadurch verursachte Wellenschlag seine größte Höhe und Tiefe erreicht. Man bediene sich zur Prüfung der klanglichen Effekte mit besonderem Blick auf den zunehmenden Grad ihrer Gegensätzlichkeit folgender Akkordverbindungen:



Der D-Klang drückt den doppelten positiven Energiewert und der B-Klang den doppelten negativen Energiewert von der die erste Steigerungsstufe im Wellenbereich der Dur-Klänge einnehmenden, aus den beiden Dominantklängen von C zusammengesetzten Normalwelle aus. Bei A—Es verdreifachen und bei E—As vervierfachen sich im Verhältnis zur Normalwelle die Werte. Dadurch, daß man die mit den vorstehenden Akkordverbindungen gegebenen vier Steigerungsstufen sich durch zunehmende Wellenkurven veranschaulicht, lebt man sich methodisch ein in die vornehmsten kristallinischen Wundergebilde der akustischen Welt und deren äußere und innere Beziehungen untereinander.

Warum lassen sich nicht die den Quintenzirkel vollends ergänzenden Tonarten H dur—Des dur, sowie Fis dur, das gleich Ges dur ist, als weitere Steigerungsgrade dem vorgestellten Wellenbild anreihen? Geschähe dies, dann müßte die Hebung mit Fis dur und die Senkung mit Ges dur den äußersten Grenzpunkt erreichen. Nun ist aber Fis dur und Ges dur ein und dieselbe Tonart, weshalb beide nicht zugleich eine Hebung und eine Senkung, von dem harmonischen Niveau C dur aus betrachtet, ausdrücken können. Daß sich H dur zu Des dur wie Hebung zu Senkung verhält, ist unleugbar, nur wirken sie nicht als zunehmende Grade in geradliniger Fortsetzung von E dur und As dur. Wie beide nun darstellen?

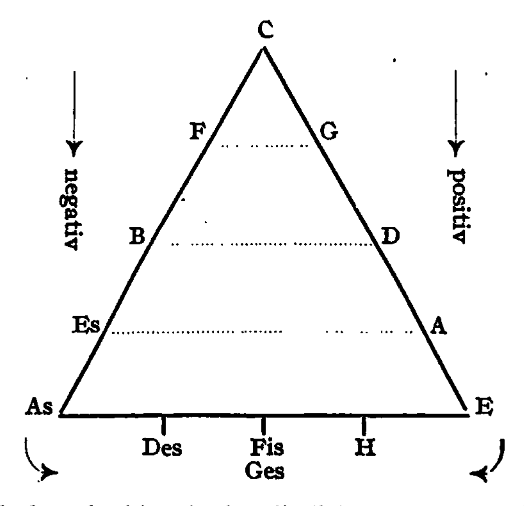
Man versenke sich mit spähendem Ohr in den Empfindungsausdruck folgender akkordischen Zusammensetzung:

C—H—C
C—Des—C

Wiewohl die H-Welle einen helleren Eindruck macht als die Des-Welle, blieb es hier unterlassen, die erstere als positiv (+) und die letztere als negativ (—) zu bezeichnen. Warum?

Wir stehen hier vor der Offenbarung eines Geheimnisses, das innerlich aufgeweckte musikalische Naturen schon bis an die Grenze absoluter Gewißheit hinan geahnt haben, wenn sie bei H dur den Effekt von hellgrün und bei Des dur den Effekt von dunkelgrün zu empfinden auf Befragen angaben. Eine stichhaltige Erklärung hiefür vermochte meines Wissens noch niemand zu geben. Und doch ist sie nicht schwer zu finden, was ich fast als einen Beweis dafür, wie oberflächlich immer noch musiziert wird, gelten lassen möchte.

Die Be-Tonarten nehmen bis herab nach As dur eine ins Dunkle gehende Färbung an, welche Färbung mit dem darauf folgenden Des dur einen lichteren Schein bekommt. Auf der entgegengesetzten Seite wächst unter den Kreuztonarten die Intensität des Lichteffektes bis hinauf nach E dur, während bei der nächsten Tonart H dur sich auf einmal ein Stich ins Dunkle bemerkbar macht. Nicht als



ob nach dem dunklen As dur die lichter werdende Färbung von Des dur wieder mit der Vorstation von As dur, mit

Es dur, übereinstimmte, oder sich in dem etwas gedunkelten H dur die Nuance von A dur wiederholte: wir beobachten bei Des dur und H dur den Charakter eines gemischten Wesens, und zwar gemischt aus den zwei Grundfarben, von denen die eine die negative, die andere die positive Seite beherrscht. Es läßt sich dies an dem vorstehenden gleichseitigen Dreieck veranschaulichen.

Der Zentralpol C teilt sich hier in die Gegenpole G und F, D und B, A und Es, E und As. In jedem Polpaar äußern sich gegensätzliche Energien, die wir uns an einem Wellenbild mit graduell zunehmender Hebung und Senkung vorstellten. E dur und As dur bezeichneten wir als die Grenzpole. Wie sich nun bei E der Unterseite des Dreiecks entlang die positive Energie nach As wendet, ebenso stetig abnehmend, wie sie von C bis E zugenommen hat, so strömt ihr von As her die negative Energie mit ähnlichem Verhalten entgegen. Bei Fis (Ges) begegnen und vermischen sie sich in gleicher, je auf die Hälfte reduzierter Stärke, während sich bei H drei Teile positiv mit einem Teil negativ und bei Des drei Teile negativ mit einem Teil positiv vermischen. In diesem Mischungsverhältnis liegt die Ursache für die hellere Tönung von Des dur dem As dur gegenüber, wie für den etwas verminderten Glanz von H dur dem E dur gegenüber. Der Effekt von Fis dur hält genau die Mitte zwischen H- und Des dur.

Nun wissen wir, wie H-, Fis-, Des dur die Vorstellung der Mischfarbe Grün auslösen konnten. Die Grundfarben Gelb und Blau als Mischungselemente in Verbindung mit positiver und negativer Energie zu bringen, liegt dem instinktiven Empfinden ebenso nah, denn aus beiden Farben spricht der Gegensatz von Hebung und Senkung. Steigerungsgrade, ähnlich den Steigerungsgraden von der Zentrale C an bis hin zu den Großpolen E und As, sind auch bei den genannten Grundfarben möglich. Aus der „Frühlingstonart" E dur strahlt das glänzendste Sonnengold eines von froher Kraft und blühendem Leben geschwellten Maitags; bei dem tiefblauen As dur hält uns der weichmilde Zauber tiefster seelischer Versenkung und innigsten Angetrautseins umfangen. Wohl oft mehr unbewußt als wirklich bewußt charakterisieren unsere Meisterkomponisten, unter ihnen in erster Linie die Lyriker, in ihren Schöpfungen die Tonarten in vortrefflicher Weise dadurch, daß sie für ihre Stimmungsbilder auch die entsprechenden Farben unter den Tonarten finden. Doch das wäre wieder ein Kapitel für sich.

Nur diese eine Anmerkung sei mir gestattet: Ein intelligenter Orgelbaumeister, der Besitzer einer Weltfirma, sagte mir einmal, daß er sich über eines unter den vielen Wundern der Tonwelt schon oft den Kopf zerbrochen habe. „Wie kommt es," sagte er, „daß der As dur-Klang, statt den hellen Effekt des vorangehenden tieferen G dur-Klangs zu steigern, auf einmal dunkler wird, während die erwartete Steigerung erst nach dem übernächsten Halbschritt, bei A dur eintritt?" Daß es sich hier um eine durch assoziative Verknüpfung verursachte irrige Vorstellung handle, hielt er für ausgeschlossen, denn jeder Orgelstimmer mache dieselbe Wahrnehmung. — Wenn überhaupt Orgelspieler den Tonartencharakteren gegenüber ein entwickelteres, feineres, bestimmteres harmonisches Empfinden bekunden, so läßt sich das unschwer erklären. Kein anderes Instrument vermag den Spieler in eine so unmittelbare, lebendige Fühlung mit den klanglichen Individualitäten, wie sie in erster Linie resultieren aus den aufgewiesenen inneren Beziehungen der Tonarten untereinander, zu bringen, als wie die Orgel. Wer übrigens die moderne Musik glanz- und farbenvoller im Hinblick auf ihren reicheren Modulationswechsel findet — also abgesehen von dem Raffinement einer hochentwickelten Instrumentationstechnik —, den hoffe ich endlich auch mit mir einig zu sehen über den eigentlichen Ursprung des Chromas der neuzeitlichen Klänge. — Auch ein Wort von Max Battke sei hier angefügt: „Malen die ♯-Tonarten die laute, äußerliche Freude, so sind die ♭-Tonarten auf die Herzensfreude, auf das Seelenleben eingestimmt." (Erziehung des Tonsinns, S. 184.)

Sähe jemand unter den aufgeführten positiven Klängen auch Rot und Orange vertreten, so wäre dies eine nicht minder natürliche Verknüpfung zwischen akustischen und optischen Phänomenen, denn Rot und Gelb stehen als positive Farbenwerte (ohne eigentliche gegensätzliche Polarität) in einem derart nahen inneren und äußeren Verwandtschaftsverhältnis zueinander, daß die Bevorzugung des einen auf Kosten des andern im Unterbewußtsein des Empfindens rein Sache individueller Veranlagung ist. Auf der entgegengesetzten negativen Seite dagegen wird sich unter den assoziativ auftretenden Farbeneindrücken stets Blau, sei es in bald leichtlichterer, bald in satt-dunklerer Tönung, behaupten.

Indem zwei Polarenergien, die von Haus aus einer und derselben Quelle, nämlich der Urzelle C, entstammen, je nach zurückgelegtem halbem Weg auf der Kreislinie des Tonartenzirkels in Fis dur ineinander fließen, stellt sich dieser Klang als eine Endstation harmonischer Entfaltung als ein vollbrachtes Geschehen und Erfülltsein, als ein sichtbares sekundäres, zu einer Einheit verschmolzenes Bild der in die Wirklichkeit eingetretenen Kräfte, die in der Großzentrale (Urzelle) schlummerten, dar, so wie etwa im C dur-Dreiklang die dem Ton C immanenten konsonanten Verhältnisse zur sinnfälligen Wirklichkeit geworden sind und sich zu einem geschlossenen Bild vereinigen. Das erste Bild ist gegen das letzte nur viel inniger, zarter, reicher, erhabener, viel seelischer, in bezug auf Intensität und Extensität mit irgend einem der harmonischen Klangelemente überhaupt nicht mehr vergleichbar.

In den Polen

G dur—F dur,
D dur—B dur,
A dur—Es dur

vollzieht sich ein Werden der noch gesonderten Kräfte, in

E dur—As dur

sind sie gewordene Wesenheiten, und in

Fis dur (= Ges dur)

fällt uns die durch das Ineinanderfließen der gewordenen Wesenheiten gezeugte Frucht, deren ursprünglicher Mutterboden, wie hiemit nachgewiesen, C dur ist, in den Schoß. H dur und Des dur stellen sich als die Uebergangsphasen von den Großpolen E und As zum Vereinigungs- und Endpunkt Fis dar. Sie verraten die Geheimnisse seelischen Geschehens an der Schwelle seiner Vollendung.

Die hier aufgewiesene, naturgesetzlich begründete Parallelität der Harmonieklänge mit optischen Phänomenen läßt uns von einem harmonischen Spektrum reden, als einer durch eine Art von Brechung verursachten Entfaltung des Zentrallichts von C dur. Vervollständigt wird dieses Spektrum durch die Tonartencharaktere des Mollgeschlechts. Es bedarf, was ich aus eigener Erfahrung weiß, eines längeren Einlebens in die Farbenwelt der Klänge, bis unser durch allerlei ungünstige äußere und innere Einflüsse unterdrückter oder vielleicht gar verdorbener Gefühlsintellekt endlich auf die mannigfachen Eigentümlichkeiten dieser Parallelität bewußt reagiert. Die sinnliche Farbe wirkt zu aufdringlich, stellt die ätherisch zarte Tonpsyche, deren Wesen wir eben mit Zuhilfenahme der Farbe ergründen möchten, in ein zu grelles Licht, als daß wir gleich zu einer klaren Anschauung gelangen könnten. Wem sich aber einmal die Lebenswunder eines kaum entdeckten Neulands zu enthüllen beginnen, der sieht aus Ton und Farbe lichte Feenwesen erstehen, die ihn hin zu der Harmonie einer hintersinnlichen Welt geleiten. Er dringt vom Schein der Materie hindurch zum Licht eines unvergänglichen absoluten Wesens.



Otto Nicolai als Liederkomponist.

Von GEORG RICHARD KRUSE.

(Schluß.)

Der Liebe und Verehrung für den „Freischütz"-Komponisten entsprang die Komposition der reizvollen und trotz des Koloraturgewandes gemütstiefen *Variationen über Webers Wiegenlied* „Schlaf, Herzenssöhnchen", für Sopran, op. 19, der Hofopernsängerin Berta Lentz gewidmet. Sängerinnen, die heut immer noch in Adamschen und Prochschen Variationen ihre Kunstfertigkeit zeigen, würden in dem weit höher stehenden Werke Nicolais ein viel würdigeres Objekt finden, denn hier dienen die Variationen zugleich zur sinnigen Ausmalung des Textes der zweiten und dritten Strophe.

Ueber den Rahmen des Liedes hinausgehend, seien die *Bravour-Arie für Tenor* „Welch mächtiger Ruf", op. 21 (posth.) und *„Tell auf der Straße nach Küßnacht"*, Szene und Arie op. 22 (sehr frei nach Schiller) für den Baritonisten Gustav Nauenburg geschrieben, beide bei C. A. Challier erschienen, nur kurz erwähnt.

Als op. 23 erscheint wieder ein Duett für Sopran und Baß mit Piano, Verlag Heinrichshofen, Goethes *Rastlose Liebe* „Dem Schnee, dem Regen" (g moll, $^2/_4$, Allegro molto), in seiner breiten, gefühlsseligen Ausführung mit Schuberts knapper und ausdrucksvoller Komposition nicht zu vergleichen, wenn auch sehr wohlklingend und sangbar.

Im Jahre 1834 trat Nicolai seine Stellung als Organist an der preußischen Gesandtschaftskapelle in Rom an und wendete sich später ganz der Komposition italienischer Opern zu, deren er von 1839—1841 vier zur Aufführung brachte. Daß er darum nicht aufhörte, ein deutscher Musiker zu sein, beweisen seine in Rom entstandenen Werke, die Symphonie, Sonate, Quartett, die geistlichen Werke, wie seine letzte deutsche Oper, die er nach der Rückkehr schuf.

Nichtsdestoweniger hat Nicolai außer den ersten Opern auch noch manches andere in Italien und für Italien geschrieben, was den Einfluß des Landes verrät, und dazu gehören auch die *Drei Romanzen*, die in Wien bei Diabelli (jetzt A. Cranz) als op. 24 erschienen.

1. Il duolo d'amore (Schmerz der Liebe) aus der Tragödie Antonio Foscarini von J. B. Niccolini, g moll, $^4/_4$, Andante (Franz Wild gewidmet). 2. Il mistero (Das Geheimnis), Text von Felice Romani, d moll, $^2/_4$, Allegro intranquillo (Karl Schober gewidmet). 3. Il desiderio al lido (Wunsch am Meeresstrande), ebenfalls von Romani, As dur, $^6/_8$, Allegro (Anton Poggi gewidmet).

Aber nicht der ewig blaue Himmel Italiens lacht über diesen Gesängen. Wehmütig klagt der erste über verratene Liebe im zärtlichen Duett mit der obligaten Flöte (oder Violoncell). Das Geheimnis des zweiten ist die ruhige Miene des Liebenden, während in seiner Brust der Tod wohnt. Die Melodie drückt die Ruhe aus, wenn auch die sechstaktigen Perioden ihr etwas Abgerissenes als Charakteristikum verleihen. Dazu bewegt sich die Begleitung in unruhigen Triolen, die im Verein mit den düstern Harmonien dem Ganzen das Kolorit geben. Das dritte Lied, eine Barcarole scheinbar heitern Charakters, singt auch von verlorener Hoffnung. Die Melodie liegt hier zeitweise nicht in der Singstimme, sondern im Klavierpart.

Themen aus Bellinis Nachtwandlerin liegen dem *op. 26*, den *Variazioni concertanti* zugrunde, die Nicolai für Jenny Lutzer, die damalige Primadonna der Hofoper (die spätere Gattin Dingelstedts) komponierte. Die Einleitung bildet Aminens Auftrittskavatine für Klarinette oder Horn oder Violoncello, dann setzt die Gesangstimme mit der Schlußarie ein, über die Nicolai drei brillante Variationen gemacht hat, die ausschließlich den Zweck haben, alle Künste der Sängerin glänzen zu lassen. Dann folgen wieder zwei deutsche Lieder: *„Wilhelmine"* von Clamor v. Münchhausen, op. 29 (As dur, $^4/_4$, Andante), Joseph Erl gewidmet, und *„Die Träne"* von Castelli (Es dur $^4/_4$, Larghetto), Frl. v. Bartal gewidmet, beide im Geschmack der Zeit gehalten und darum ungeheuer beliebt. Zu ersterem erhielt Nicolai den Text von seinem früheren Schüler zur Komposition, ohne zu wissen, daß das Gedicht an die große Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient gerichtet war, die von dem Dichter schwärmerisch geliebt wurde. Das letztere erschien in fünf verschiedenen Arrangements, und Nicolai hatte es mit vorausgehendem Rezitativ sogar für die „Lustigen Weiber" bestimmt — mit verändertem Text — als Arie für Fenton im letzten Akt. In die Partitur der Oper ist es aber nicht gekommen, es existiert nur der geschriebene Klavierauszug, den Verfasser dieses im Heft 22 der „Musik" 1907 zum ersten Male veröffentlicht hat.

Einen frischeren Ton schlägt an *Künstlers Erdenwallen*, der Wiener Lebensfreudigkeit atmende Wechselgesang für zwei Männerstimmen, Text von Rob. Reinick, „O schöne Welt", op. 32, Verlag Hofmeister, ein originelles, humoristisches Festlied zum Preise des Künstlervereins „Concordia" in Wien, dem es auch gewidmet ist. Es eignet sich aber auch für jede andere Vereinigung und ist neuerdings in den Burgen Allschlaraffias mit vielem Glück gesungen worden. Unter dem Titel *Stammbuchblätter* erschien als op. 34 bei Mechetti-Cranz eine Sammlung ausgewählter Lieder, von denen wir No. 2, 3 und 9 bereits kennen. No. 1 ist das volkstümliche Wiegenlied in plattdeutscher Mundart „Putthöneken" (As dur, $^2/_4$, Allegretto), in seiner drolligen Naivität ganz köstlich und allezeit wirksam. No. 4, „Beruhigung", Gedicht von E. Hecker, der Sängerin Livia Frege in Leipzig gewidmet (g moll, $^2/_4$, Moderato), kurz, ohne Bedeutung. No. 5, „Auretta grata", italienische Ariette, Text von Metastasio, sehr graziös und fein (A dur, $^3/_4$). Sentimentalen Charakters ist die andere italienische Ariette „Catarina d'Aragona ad Enrico VIII" von Bertolotti. No. 6, „Parto, ti lascio, addio" (F dur, $^4/_4$, Andante). Als rührsames Abschiedslied, aber im österreichischen Dialekt und in volkstümlicher Manier gibt sich auch No. 7 „Der g'treue Bub" (f moll, $^2/_4$, gemäßigt langsam). No. 8 bildet eine seltsame Vereinigung von Klavieretüde und Lied: „Meine Heimat", Text von Curtius, interessant durch den dreitaktigen Periodenbau und die für damalige Zeit ungewöhnlich reiche und selbständige Klavierbegleitung zu der schön geschwungenen Gesangsmelodie. Stimmungsvoll und schön ist No. 10, „Die Nonne", Text von Uhland; während die italienische Canzonetta „L'Addio", Text von Romani, und der französische Chanson „Un mot", beide für zwei Stimmen, in ihrem schmachtenden Charakter nichts von Nicolais Eigenart verraten.

Diese kommt wieder zur Geltung in op. 35: *Vier deutsche Lieder aus dem 16. und 17. Jahrhundert* komischen Inhalts für Baß. (Erschienen bei Schuberth und vergriffen.) 1. Der Kuckuck, 2. Alle Tage Feiertag, 3. Flohjammer, 4. Du bist zu klein, mein Hänselein. Da findet er den richtigen Schelmenton, und die archaisierende musikalische Behandlung ist von ergötzlicher Wirkung.

Schöner und echter Empfindung voll, namentlich in der ersten Hälfte, ist das Pauline v. Stradiot, seiner letzten Liebe gewidmete *Herbstlied* von L. Tieck, op. 37, bei Mechetti-Cranz (D dur, $^{12}/_8$, Allegro: „Feldeinwärts flog ein Vögelein"). Wohl die beste Komposition des oft vertonten Gedichts, ehemals allgemein verbreitet und noch heut mit gutem Erfolge zu singen.

Zwei Lieder von Mosenthal, dem Textdichter der „Lustigen Weiber", „Das Veilchen" und „Nur daß ich singen kann", dem Hofopernsänger Robert Kraus in Berlin gewidmet und bei Schlesinger erschienen, bilden als op. 41 das letzte der numerierten Werke. Das erste Lied ist textlich und musikalisch zu sentimental gehalten, um heut noch wirken zu können. Das zweite, „Trost im Liede", ist etwas opernhaft gehalten, interessiert aber durch die Schilderung der beiden sprechenden Vögel und manche hübsche Einzelheit.

Von den ohne Opuszahl im Druck erschienenen Liedern dürfte zu den ersten Hervorbringungen gehören *Napoleons*

Grenadier auf dem Schlachtfelde zu Waterloo (Verlag: Brandenburg-Heinrichshofen), ein Strophenlied im pathetischen Bänkelsängerton, auch mit Gitarrebegleitung. Mit zwei Liedern des Vaters Carl Ernst Daniel Nicolai vereint erschienen bei Bethge (vergriffen), in demselben Heft auch zwei Lieder Otto Nicolais *„Die Verwandlung"*, Text von Nänny (As dur, 4/4, Andantino), eine Art lyrische Szene in freierer Behandlung, und das *„Rheinische Volkslied"* das wir in der Heineschen Fassung kennen „Es fiel ein Reif" (a moll, anfangs taktweise mit 2/4- und 3/4-Takt wechselnd), eine tief ergreifende kleine Liedschöpfung, die wohl verdiente, bekannt zu werden.

Sechs Lieder und Gesänge für eine tiefe Stimme (erschienen bei Challier und vergriffen) enthalten 1. „Ich weiß ein Mägdelein", Text von C. Förster (f moll, 4/4, Andantino). 2. Christiane: „Ein Sternlein stand am Himmel", Text von R. Claudius (G dur, 6/8, Andante), im Volkston, übrigens ein musikalisches Kuriosum, da die Melodie durchweg in Sekunden sich bewegt. 3. „Wär ich ein munt'res Vögelein", von C. C. Kleinschmidt (D dur, 6/8, Vivace). 4. Das humoristische „O hätt' ich von dem Storche", Text von W. Müller (g moll, 2/4, Allegretto). 5. „Mich liebt ein Mädchen" von E. Chr. Eccard (Es dur, 9/8, Allegro amoroso) und 6. „Der Weihnachtsmann", ein allerliebstes Liedchen, am Festabend von einem Knecht Ruprecht zu singen (B dur, 2/4, Allegretto).

Von den *Zwei Romanzen*, die bei Glöggl-Cranz erschienen sind, ist die eine „Ich lockte süße Töne" (F dur, 2/4, Andante) vergriffen. Die andere „Alla Luna" (Es dur, 4/4, Andante) ist eine musikalische Liebeserklärung an eine italienische Schöne, die Nicolai als das holde, süße Gestirn der Nacht anbetete, im blühendsten Bellini-Stil. Später hat Nicolai auch einen Mond-Walzer für Klavier veröffentlicht, dessen Einleitung eben dieses Lied bildet. In die italienische Epoche gehört auch noch eine bei Mechetti erschienene, äußerst graziöse Romanze *„La Pastorella"* (F dur, 3/4) und die Ariette „La Settimana d'amore" (Die Liebeswoche), Verlag Ricordi, beide vergriffen. *Liebesrausch* („Sie sprengt mir fast die Brust"), für Tenor mit obligatem Cello, Text von A. v. Treskow (Es dur, 2/4, Allegro con fuoco), ein wahrhaft feuriger Sang überschäumenden Liebesglücks, ist nur in einer Abschrift vorhanden.

Ungedruckt und unauffindbar sind: *Der Leierbursch*, für Sopran und obligate Klarinette; *Ah, belle Blonde*, Chanson; *Lied zur silbernen Hochzeit*; *Liebesdrängen* („Tief im Herzen"), für Bariton; *Romanza ad una amica morta*, für Tenor; *An den Schlaf* („O schlummre, sinke bodenwärts"), für Alt, die sich im Nachlaß noch vorfanden, seitdem aber verschollen sind.

Ein Lied, jedenfalls aus früher Zeit stammend, *„Wir drei"*, das noch in einer Abschrift herbeizuschaffen war, gelangt hiermit gleichzeitig zum ersten Male zur Veröffentlichung. Die geistlichen und weltlichen Chorgesänge sind hier unberücksichtigt geblieben, von den letzteren kommen aber noch zwei in Betracht, die auch als Einzelgesänge erschienen sind. Auch sie gehören der frühesten Schaffenszeit an.

Des Landwehrmanns Abschied, von Karl Joh. Hoffmann, ein nur zehntaktiges Strophenlied (C dur, 4/4, Moderato), dessen Anfang genau der Refrain von Lortzings Lied in „Der Pole und sein Kind" ist. *Preußens Stimme*, für vier Männerstimmen als op. 4 veröffentlicht, später als Volksgesang für eine Singstimme mit großem Orchester und Chor, bei Bote & Bock veröffentlicht und im Berliner Opernhause in dem von Nicolai geleiteten Konzert für den Spontini-Fonds am 14. Dezember 1848 mit zündender Wirkung aufgeführt. Allen vaterländischen Vereinen bestens zu empfehlen.

Man sieht, welch einen weiten Raum im Schaffen Nicolais die Lyrik einnimmt, und welche Vielseitigkeit er auf diesem Gebiete entfaltet hat. Sind auch seine Lieder nicht alle gleichwertig, so finden sich doch einige, mit denen er Schubert und Schumann zur Seite treten darf; und wo sein Humor sich äußern kann, zeigt er oft ein ganz eigenes Gesicht. Am glücklichsten ist der Komponist im schlicht Volkstümlichen, da findet er wahre Herzenstöne für Freud und Leid.

Vieles hat der Zeit ihren Tribut zahlen müssen und kann heut nicht mehr zum Leben erweckt werden, ein gut Teil aber, dessen Wirkung noch in jüngsten Tagen erprobt wurde, könnte recht wohl der Vergessenheit entrissen werden. Die Hundertjahrfeier von Nicolais Geburtstag wäre der geeignete Anlaß, das Bild vom künstlerischen Schaffen des Meisters nach seinem vollen Umfange zu erweitern.

Auch unser Meister mußte nur allzu oft Trost im Liede suchen, und von sich selbst konnte er sagen:

Nur, daß ich singen kann,
Das hält mich noch ans Leben an,
Denn wenn ich nicht die Lieder hätt',
Zu singen und zu klagen,
Ich müßt' verzagen.

Eine Sängerfahrt nach Italien.

Reisebriefe eines fahrenden Musikanten.

Lieber Freund!

Im Extrazug, den 25. März.

SEIT ich mit Steinbach und den Meiningern in London war, habe ich außer den üblichen Ansichtskarten nichts von mir hören lassen.[1] Ich erinnere mich aber noch des schmeichelhaften Interesses, das Du meinen Berichten damals entgegenbrachtest und denke jetzt an Dich, wo ich in der Eisenbahn sitze und wieder mit einer deutschen Künstlerschar ins Ausland reise, um deutsche Kunst in fremden Landen zu erproben. Diesesmal ist es kein Orchester mit Geigen, Trommeln und Trompeten, sondern eine Schar von 150 wackeren Männern, die nur ihre Kehle mitbringen; es ist der *Kölner Männergesangverein*, mit dem ich reise. Der berühmte Verein, dessen Präsident die *Kaiserkette* trägt, die er im letzten Frankfurter Wettstreit zum zweiten Male errungen. Das Ziel ist *Italien*, das Land der Gesänge und der Sehnsucht aller Deutschen seit Jahrhunderten. Im Tempo prestissimo sausen wir dem Süden zu. Abends um halb neun waren wir von Köln abgefahren. Mit einem nassen und mit einem heiteren Auge. Das nasse der zurückbleibenden Gattin gewidmet, das heitere auf die Genüsse und Erfolge, die uns die fröhliche Sängerfahrt bringen sollte, gerichtet. Der Schlaftrunk steht im Coupé bereit. Zum letzten Male ein Glas goldenen Rheinweins — oder auch zwei. Die „Bettschwere" muß heute verdoppelt werden, denn in den Polstern der ersten Klasse liegt sich's doch nicht so bequem, wie zu Hause im gewohnten Federbett. Bald herrscht Ruhe im ganzen Zuge. Nur die unmelodischen Schnarchlaute verraten, wo ein erster Tenor oder ein zweiter Baß vom italienischen Lorbeer träumt. In Neustadt a. d. H. gibt's einen kurzen Aufenthalt. Die meisten merken es gar nicht, welch süße Last der Zug an dieser Stelle mitten in dunkler Nacht aufnimmt. Nur die Vorstandsherren sind wach, voran der greise, 83jährige Präsident v. Othegraven. Diese begrüßen die Sängerin Frau *Hafgren-Waag*, die als einzige Dame den Mut hat, drei Wochen lang mit 150 Herren in der Welt herumzureisen. Dann wieder Totenstille, nur die unermüdlichen Räder rasseln und rattern ihr gleichförmiges, geschäftiges Schlummerlied.

Ein frohes Erwachen! Ein Blick aus dem Fenster zeigt in strahlender Sonnenhelle den blendend weißen, von Neuschnee bedeckten Pilatus. Wir nähern uns *Luzern* und empfangen dort den ersten Gruß befreundeter Sänger. Die *Liedertafel* Luzern begrüßt uns in corpore, obgleich es erst 7 Uhr morgens ist. Sie haben den Wartesaal mit frischen Blumen geschmückt, haben uns Ansichtskarten auf die Tische gelegt und verproviantieren unsere Coupés, während wir frühstücken, mit großen Körben prächtiger Butterbrote und frischen Schweizer Weines. Sie halten Reden und feiern die rheinischen Sangesbrüder auf alle Art. „Weh, daß wir scheiden müssen", tönt's beim Abschied aus den Fenstern unserer Wagen. „Fahrt wohl, fahrt wohl," enden die Schweizer den Refrain. —

Bei herrlichstem Sonnenschein am Vierwaldstättersee entlang, streben wir den Höhen des Gotthard zu. Immer gewaltiger türmen sich die Bergmassen und Felsen in einem ungeheuren Crescendo zu einer überwältigend großartigen Natursymphonie auf. Vor dem Gotthardtunnel eine letzte Fermate. Maschine und Menschen müssen frische Kraft

[1] Vergl. Reisebriefe: Von Meiningen nach London, Jahrg. 1903, No. 7, 9, 10. *Red.*

und frischen Mut zu der langen Fahrt unter der Erde schöpfen. Der Bahnhofswirt in Göschenen, *Ernst Zahn*, der bekannte Schweizer Novellist, steht am Büfett und waltet seines Amtes. Bald ist er von uns entdeckt und nimmt unsere Komplimente mit wahrhaftiger Bescheidenheit entgegen. Der blaue Himmel, blühende Pfirsichbäume, grünende Sträucher zeigen uns an, daß wir nach dem Verlassen des Tunnels in *Italien* sind. Ein Männerchor in Bellinzona bringt uns Huldigungen, die Zollbeamten in Chiasso suchen in unseren Koffern nach Zigarren und finden sie nicht, die freundlichen Villen in Monza zeigen die Nähe der großen Stadt. Wir sind am Ziel, in *Mailand*, der ersten Staggione unserer Reise, und ich am Ende meines ersten Briefes.

Dein *H. S.*

Mailand, den 27. März.

Amico mio!

Schon in Mailand merken wir gleich bei der Ankunft, daß unser Verein sozusagen eine offizielle Persönlichkeit ist und als solche behandelt wird. Der deutsche Konsul empfing uns am Bahnhof und lud den Verein für den nächsten Tag zu einem Frühstück ein. Im großen Saale des Edentheaters fand es unter Anwesenheit der diplomatischen Vertreter von Deutschland, Oesterreich und Italien sowie der Stadtbehörden Mailands statt. Begeisterungsvolle Reden patriotischen Inhalts wurden in deutscher, italienischer und französischer Sprache gehalten und frenetische Hurrahs auf Kaiser und Reich und den Dreibund ausgebracht. Hier konnte man schon bei den italienischen Rednern die wundervolle *Musik*, die in ihrer Sprache liegt, genießen. Die offenen Vokale und die weichen Konsonanten klingen fast von selbst wie Gesang. Dazu kommt, daß der Italiener beim Reden ein starkes, fast theatralisches Pathos anwendet, und daß er, als würdiger Nachkomme Ciceros, seinen Sätzen durch eindringliche Wiederholungen und symmetrische Satzbildungen einen wirksamen rhetorischen Schwung zu geben versteht. Wenn man auch die einzelnen Worte nicht alle versteht, so ist man sich über den Sinn des Gesagten doch nie im unklaren. Auch am Grabe *Verdis* hatte uns der Präsident des Verdi-Hauses, Graf *Sormani*, in italienisch klangvoller Sprache gedankt. Das war am frühen Morgen gewesen, als der Verein den Manen Verdis seine Huldigung darbrachte. Als Verdi 1877 in Köln sein Requiem dirigierte, war er Gast der Wolkenburg, des Stammsitzes des Kölner Männergesangvereins, gewesen. Er nahm dort die Ehrenmitgliedschaft des Vereins an und war begeistert über dessen Leistungen. Jetzt stehen die Kölner an seinem Grabe und singen den feierlichen Chor „O bone Jesu“ von Palestrina mit aufrichtiger Empfindung. Es ist ein eigentümlicher Eindruck in diesem kleinen, stillen Hof, weit draußen vor der Stadt, die Schar ernster Männer singen zu hören. Man weiß, daß Verdi für zwei Millionen Lire dieses Haus bauen ließ, um alten, ausgedienten Musikern seines Vaterlandes einen beschaulichen und sorgenfreien Lebensabend zu verschaffen. Und während die Klänge des vollstimmigen Männergesangs durch die laue Frühlingsluft schweben, da öffnen sich rechts und links die Fenster und heraus schauen und horchen die alten Männlein und Weiblein, die hier ihre Heimat gefunden. Es war rührend anzusehen, mit welch andächtiger Spannung sie den Vorträgen lauschten. Links die alten Mütterchen mit den runzligen Gesichtern und rechts die greisen Herren, die ihren weißen Vollbart à la Verdi geschnitten haben. Ich konnte es mir nicht versagen, einigen dieser Veteranen einen kurzen Besuch abzustatten. Jeder Musiker über 60 Jahre hat das Recht, hier aufgenommen zu werden. Wohnung, Kleider und Verpflegung werden geliefert. Die Zimmerchen sind nett und sauber, mit einem oder zwei Betten. Oben ist ein gemeinsamer Eß- und Musiksaal, auch ein hübscher Garten steht zur Verfügung. Doch sind die Insassen keine Gefangenen. Sie können tun was sie wollen. Einen von ihnen fand ich noch rüstig mitten in einer Kompositionsarbeit. An der Türe hatte er ein kalligraphisch verfertigtes Verzeichnis seiner 64 Kompositionen hängen, das er mir mit sichtlichem Stolze zeigte. Die Veteranen weiblichen Geschlechts wohnen auf dem andern Flügel. Auch die Mahlzeiten werden getrennt genommen. Wenn sie auch alle das biblische Alter erreicht haben, Künstler sind ein leichtes Völkchen und man kann nicht wissen, wozu diese reinliche Scheidung der Geschlechter gut ist. — —



YVONNE DE TRÈVILLE.
(Text siehe S. 438.)

Mit großer Spannung sahen wir dem *ersten Konzert* entgegen, das in dem berühmten *Scala*-Theater stattfinden sollte. Die Akustik dieses größten der italienischen Theater ist als phänomenal bekannt. Gleich bei den ersten Chören konnte man das merken. Ich habe nirgends eine solche Tragfähigkeit des Pianissimo erlebt. Wie ein Hauch schwebten die vollen, weichen Akkorde dahin. Die Chöre von Schumann, z. B. das wundersam poetische „Ritornell“, klangen geradezu verklärt. Das „Totenvolk“ von Hegar, jenes grandios schauerliche, in seinen Schwierigkeiten bis an die Grenzen der Leistungsfähigkeit der menschlichen Stimmen gehende Tongemälde, erweckte in der schlechterdings vollkommenen Wiedergabe durch die Kölner großen Enthusiasmus. Als Solisten wurden *K. Friedberg*, der vortreffliche Kölner Pianist, und Frau *Hafgren-Waag*, die Mannheimer Primadonna, deren „Elsa“ in Bayreuth große Anerkennung gefunden hatte, sehr gefeiert. Professor *Schwartz*, der Dirigent des Vereins, konnte mit Befriedigung auf den ersten großen Erfolg in Italien blicken. Nur mit zwei italienischen Volksliedern, die v. Othegraven für Männerchor kunstvoll gesetzt hatte, hatten wir kein Glück. Man hatte mit ihnen den Italienern eine besondere Reverenz erweisen wollen. Die Wiedergabe des sprühenden, kleinen neapolitanischen Liedes durch 150 ernste Männer kam den Italienern aber direkt komisch vor. Sie werden vom Programm der Reise gestrichen werden. Die Kritiken, die wir am nächsten Morgen mit Interesse lasen, waren zum Teil sogar überschwenglich. Man bewunderte die unerhörte Disziplin und den Ausgleich der Stimmen. Nur ein unbedeutendes, kleines Revolverblatt leistete sich eine geradezu gehässige Besprechung. Von der Disziplin sagte es z. B.: „Jeder Sänger scheint mit der Flinte über der Schulter vor seinem Kaiser vorbeizudefilieren und dabei stramm zu sagen eins — zwei — drei.“ — Das Wunderwerk gotischer Baukunst, der *Dom*, enthüllte uns die Polyphonie seiner Marmortürme und der tausend kleinen Türmchen und Figuren, die man in ihrer Fülle erst übersieht, wenn man den Dom besteigt. Oben auf der Plattform läßt sich's gut herumgehen, und die Mailänder ziehen an schönen Tagen scharenweise hinauf, nehmen Essen und Trinken mit und tanzen nach den Klängen einer Ziehharmonika dort manch lustigen Tanz. Unten aber werden heilige Messen gelesen. So ist des Landes Brauch und keiner findet etwas darin. In der Kapelle des heiligen Borromäus hatte Kardinal *Ferrari* am Sonntagmorgen den Kölnern eine Messe gelesen. Sie dankten mit einigen Chören,

die an dieser Stätte besonders weihevoll klangen. Mittags erfolgt die Abreise nach *Genua*. Von dort weitere Nachricht.

Dein *H. S.*

Genua, den 29. März.

Carissimo!

Erst heute sind wir in Italien. Mailand ist eine europäische Stadt, Genua aber eine italienische. Vor mir das weite, ewige Meer, im Hafen ein buntes Gewimmel von Booten und kleinen Schiffen, in majestätischer Ruhe die großen Dampfer, unter denen der deutsche neue Lloyd-Dampfer „Berlin" der schönste und größte ist, in weitem Halbkreis in blühenden Gärten die Villen und Häuser der Stadt. Unten in stolzer Ruhe die Reihe der Paläste, die in kalter, unnahbarer Marmorpracht nur widerwillig dem modernen Treiben zusehen und von dem Glanze der Doriazeiten träumen. Vornehm ist auch heute noch das Gesellschaftsleben dieser Stadt. Im grandiosen, hochgelegenen Schweizer Hotel „Miramare" bewirtet uns der deutsche Klub auf das feudalste. Pfarrer Hörstel hält eine zündende Rede, in der er Bismarck den „Dirigenten des Europäischen diplomatischen Gesangvereins" nennt. Lieder werden gesungen, Bier wird getrunken und wir fühlen uns zu Hause. Im Teatro Carlo Felice findet das Konzert statt. Die deutsche Kolonie erscheint vollzählig, die Logen der Genueser Patrizier sind besetzt. Das Theater bietet in seiner geschmackvollen, aber schmucklosen Innendekoration mit seinen sechs Rängen ein festliches Bild. Die Akustik ist brillant, das Publikum nicht so vornehm reserviert wie in Mailand, sondern voller südlicher Lebhaftigkeit. Die packende Wiedergabe des „Totenvolkes", dem Glanz- und Paradestück des Programms, zündet unmittelbar. Wenn auch die Italiener nicht recht wissen, was sie daraus machen sollen (auch weil sie keinen Text haben), so ahnen sie doch die gewitterschwüle Stimmung der Komposition. Die Presse bringt enthusiastische Berichte. Der Chor wird mit einer Orgel verglichen. Ein Blatt erinnert sich des ersten Auftretens der Kölner in Genua vor 21 Jahren. Man hätte beim Aufgehn des Vorhangs hundert ernste Männer gesehen, die einer Versammlung von Diplomaten glichen, die im Begriffe wären, eine sozialpolitische Frage zu lösen. Man hätte es daher kaum geglaubt, daß sie eine solch reine Fröhlichkeit in ihren Vorträgen entwickeln könnten. So war auch in Genua der Sieg vollkommen. Am Vormittag hatten wir bei einem Ausfluge nach Pegli die Villa Pallavicini besucht, die der betagten, berühmten Sängerin Frau *Marchesi* gehört. Die Künstlerin lud uns zu einem Imbiß und hörte einige Chöre mit großer Rührung an. Sie mag dabei an die vergangenen Tage ihrer Ruhmeslaufbahn gedacht haben. —

Florenz, den 30. März.

Nur 20 Stunden sind uns hier gegeben. Man könnte ebenso viele Wochen hier weilen, ohne die Kunstschätze erschöpfend angestaunt zu haben. Ja, man wird hier wohl nie aus dem Staunen über die Menge der zusammengetragenen Dokumente italienischer Kunst herauskommen. Da heißt es denn, alles im Fluge genießen. Aber auch den Einwohnern von Florenz scheint der Kunstsinn eingeboren zu sein. Wenigstens wußten sie die Schönheit des dargebotenen Männergesangs in einer Weise zu würdigen, wie niemand zuvor. Der riesige Raum des Verdi-Theaters, das 4000 Personen faßt, macht äußerlich zwar einen kalten und nüchternen Eindruck. Er wirkt mit seinen leeren Wänden fast wie ein Zirkus. Doch die Akustik ist brillant. Der Verein stand überdies sehr günstig vor dem geschlossenen Vorhang. Man lernt allmählich die Wirkungen kennen. Auch das Programm ist etwas geändert und umgestellt worden. Fast jede Nummer zündete. Vieles mußte da capo gesungen werden. Das Klatschen, Trampeln und „Bis"-Rufen nahm einen betäubenden Umfang an. Selbst die Türsteher legten die Programme, die sie verkaufen sollten, aus der Hand und klatschten aus Leibeskräften. Der „Pilgerchor" aus dem „Tannhäuser" mußte selbstverständlich wiederholt werden. Könnten wir doch länger in Florenz weilen. Aber die Reiseroute ist vorgeschrieben. Wir trennen uns schweren Herzens. Mit gehobenen Gefühlen fahren wir dem ewigen *Rom* entgegen.

Rom, den 31. März.

Der heutige Tag war entschieden ereignisvoll. Dreimal haben die Kölner gesungen. Vormittags am Grabe König Humberts, nachmittags beim König und abends im Konzert. Dazwischen verteilten sich die Mitglieder des Vereins in alle Teile der ewigen Stadt: in das alte Rom mit dem imponierenden Kolosseum und dem Forum Romanum, oder in das päpstliche Rom, den Vatikan, die Peterskirche und die Sixtinische Kapelle, deren verschwenderische künstlerische Pracht einen überwältigenden Eindruck macht. Im *Pantheon*, der alten Grabstätte, einem Kuppelbau von imponierender Höhe und gewaltiger Größe der Architektur, fanden sich die Sänger um 12 Uhr zusammen. In dieser hohen Halle klangen die am Grabe König Humberts gesungenen Chöre natürlich prächtig. Die herumstehenden Reisenden, die diesen Kunstgenuß ihrem Baedecker nach jedenfalls nicht erwartet hatten, hörten andächtig zu. Meister Schwartz ließ aber nur wenig singen. Es war zu kalt in der steinernen Halle und er fürchtete, seine Sänger könnten sich erkälten. Denn nachmittags wollte der l e b e n d e König von Italien uns hören. Die Losung lautete: Nach mittag im Wagen, Frack und weißen Handschuhen im Quirinal vorfahren. Dort zeigen wir unsere goldgeränderten Einladungskarten vor und winden uns durch eine lange Reihe militärischer Wachen zum sogen. „Ballsaal" hinauf. Die hohen Herrschaften sind noch nicht da und wir können uns in Ruhe auf dem Podium postieren. Auch die Vertreter der Presse und der Solist Herr Friedberg mischen sich unter die Sänger und markieren den zweiten Baß. Ohne große Zeremonie tritt der Hofstaat ein. Man findet kaum das Königspaar heraus, so wenig Abstand nehmen sie von ihrer Umgebung. Etwa 50 Personen, darunter viele hohe Offiziere, bilden die Zuhörerschaft. Die Königin scheint sich besonders für Musik zu interessieren. Sie lächelt still und glücklich während der Vorträge. Der Vorstand des Vereins wird dann vom Königspaar in eine längere Unterhaltung gezogen, der König interessiert sich für die Bedeutung der Kaiserkette, meint aber schließlich, in Italien sei der Männergesang noch nicht so weit vorgeschritten, daß der König eine Kette stiften könne. Ich weiß nicht, ob ihm erwidert wurde, daß gerade durch das Interesse des Kaisers der Männergesang in Deutschland so sehr gefördert wurde. Nachdem wir uns an dem aufgestellten Büfett mit Tee, Kaffee, Kuchen, Asti spumante und anderen guten Dingen erquickt hatten, begaben wir uns ins Hotel, um uns für den Abend zu rüsten. Das Konzert fand zum ersten Male auf der Tournee nicht in einem Theater, sondern in einem regelrechten Konzertsaal, in der *Corea* statt, wo die großen Orchester- und Oratoriumskonzerte abgehalten werden. Die Corea faßt 3000 Personen und ist zirkusartig gebaut. Leider war das Konzert, dank einer ungeschickten und ungenügenden Reklame durch den Agenten, schlecht besucht, und die Akustik ließ daher zu wünschen übrig. Die musikalische Aristokratie war allerdings vollzählig vertreten. Diesesmal waren auch endlich die Texte in italienischer Sprache in den Händen des Publikums. Das kam dem „Totenvolk" von Hegar besonders gut zustatten, denn jetzt erst schien die volle Wirkung mit diesem packenden realistischen Tongemälde erreicht zu sein. Die Kritiken schreiben hierüber: „Die Stimmen malen mit ergreifender Realistik des Ausdrucks das Rasen des Sturms, die Gewalt des unerwarteten Schmerzes, den unnützen Kampf gegen das Gespenst des Todes." — Im Deutschen Künstler-Verein verbrachten wir einen vergnügten Abend. Der neue deutsche Botschafter Herr *v. Jagow* zeigte sich unermüdlich, uns den Aufenthalt in Rom so angenehm wie möglich zu machen. Morgen geht es nach Neapel, dann folgt das zweite Konzert in Rom, auf das wir nach dem heutigen Erfolg bei König, Presse und Publikum große Hoffnungen setzen. Bis dahin: a rivederci!

Hugo Schlemüller.

Unsere Künstler.

Yvonne de Tréville.

(Porträt siehe S. 437.)

In Frankfurt, Mannheim und einigen anderen deutschen Städten hat sich jüngst eine ausländische Sängerin mit ganz außergewöhnlichem Erfolge eingeführt, die wir in Deutschland bisher nur dem Namen nach kannten, deren künstlerischer Ruf aber in den letzten Jahren bereits aus der Fremde zu uns gedrungen war. Die Franco-Amerikanerin Frl. *Yvonne de Tréville*, die in der letzten Zeit als ständiger Gast des Theâtre de la Monnaie in Brüssel auftritt, ist zwar einer der jüngsten, aber keineswegs der geringsten Sterne am Firmamente der Gesangs- und Theaterwelt. Schon heute muß man die jugendliche Künstlerin unbedingt zu den Fixsternen erster Ordnung in der Gruppe der Koloratursängerinnen am vielgestirnten Theaterhimmel zählen, und es besteht kaum ein Zweifel, daß diese neu aufgetauchte künstlerische Erscheinung gar bald in der Reihe der vornehmsten Vertreterinnen des Koloraturfaches genannt werden wird.

Yvonne de Tréville wurde im Jahre 1883 als Tochter des freien Amerika geboren; der Vater war Franzose, die Mutter amerikanischer Nationalität. Schon durch die Verschiedenartigkeit der Abstammung seiner Eltern war für das junge Mädchen die Basis für eine überaus vielseitige und international zu nennende Erziehung und Bildung geschaffen, und so wuchs in Yvonne de Tréville eine Künstlerin heran, die ihre seltene polyglotte Begabung (sie spricht und singt in elf Sprachen) sehr bald auch auf das rein Künstlerische,

auf das Musikalisch-Gesangliche zu übertragen wußte. Man kann ohne Uebertreibung sagen, daß die Tréville die durch die geschichtliche Entwicklung und die Nationalität eines jeden Landes bedingte spezifisch künstlerische Stilart einer jeden musikalischen Sprache und Gesangskunst völlig beherrscht, und dieser Umstand gerade ist es, der ihrer Kunst den Stempel einer kosmopolitischen Bedeutung und Eigenart aufdrückt. Wohin ihre ausgedehnten Gastreisen sie auch führen mögen, in London oder Paris, in Wien oder Brüssel, in Petersburg oder Rom, in Stockholm oder Kairo, in Moskau oder Madrid, in Kopenhagen oder Nizza, in Budapest oder Berlin — und alle diese so verschiedenartigen Städte unseres Erdballs hat Frl. de Tréville schon besucht —, überall fühlt sich die internationale künstlerische Begabung dieser Sängerin bald heimisch und weiß den Charakter ihrer Darbietungen wie ihre ganze schaffende Individualität dem Geschmack und dem Auffassungsvermögen des jeweiligen Publikums anzupassen, mag sie nun auf der Bühne einer der bekannten Gestalten einer fremdländischen Opernliteratur Leben und Ausdruck verleihen oder vom Konzertpodium herab in fremder Zunge die Lieder und Weisen der Nation, bei der sie zu Besuche weilt, interpretieren. So sang die Tréville als sie jüngst bei uns zu Gaste weilte, die Traviata italienisch, die Mignon französisch und die Rosine deutsch; letzteres war nicht ganz stilgerecht und wohl mehr als ein Akt der Courtoisie gegen uns aufzufassen.

Aus dem Lebensgange der Künstlerin sei noch erwähnt, daß sie nach Beendigung ihrer musikalischen und gesanglichen Ausbildung in New York debütierte, kurz darauf die Mimi in Puccinis „Bohème" kreierte und schon mit ihren ersten Leistungen in der Hudsonstadt wahre Sensation erregte. Vom Metropolitan-Opera-House fand sie bald den Weg an die Opéra Comique in Paris, wo sie sich mit „Lakmé" glänzend einführte und schnell die Herzen der Pariser gewann. Von diesem Zeitpunkt an begann das Stadium ihrer europäischen Berühmtheit; sie widmete sich ganz einem ambulanten Künstlerdasein und besuchte der Reihe nach die bereits oben erwähnten Hauptstädte und Kunstzentren der alten Welt. Eine originelle Auszeichnung wurde ihr im Winter 1907 in Bukarest dadurch zuteil, daß die Königin Elisabeth von Rumänien sie bei einem Hofkonzerte eigenhändig begleitete. Ihr Einzug in Wien im vorigen Jahre glich einem Triumph; sie wurde von Direktor Weingartner sofort auf weitere 15 Gastspiele verpflichtet, welche sie in der vergangenen Saison auch absolvierte.

Die Kunst der Tréville ist wirklich eine ganz exzeptionelle. Der Liebreiz ihres silberhellen Organs, ihre glockenreine Intonation, die perlende Geläufigkeit ihrer Passagen, Rouladen, Läufe, Glissandi, Staccati, Fiorituren, Triller, Kadenzen und Verzierungen wie ihr ganzes technisches Können überhaupt machen einen wahrhaft stupenden Eindruck und rechtfertigen vollauf das ungewöhnliche Renommee der Künstlerin.

Sehr wohltuend berührt es noch besonders, daß Fräulein de Tréville sich bis jetzt freizuhalten gewußt hat von all jenen üblen Angewohnheiten und Unmanieren der meisten Sängerinnen romanischer Schule. Sie verfällt nie und nirgends in jene flache und wenig noble helle Tongebung, die für unser Publikum nachgerade als unzertrennlich von den Gesangsleistungen einer italienischen Koloraturdiva gilt, sondern befleißigt sich vielmehr stets einer runden, vollen und durch und durch vornehmen Tongebung. Auf gleicher Höhe mit dem rein gesanglichen Können steht bei der Künstlerin auch die von subtilster Empfindung zeugende Kunst des Vortrags, wie ihr stets charakteristisches, fein pointiertes und maßvolles Spiel und ihre anmutige, von natürlicher Grazie und geschmackvoller Kostümierung stets wirkungsvoll unterstützte Erscheinung. Ihre Lucia, Rosine, Juliette, Margarete, Manon, Gilda, Ophelia, Mimi, Mignon, Traviata, Lakmé und Mireille sind keine konventionellen Typen verblaßter Opernschablone, sondern im eigentlichen Sinne dramatische Gestalten von Fleisch und Blut, wie sie der Phantasie von Dichter und Musiker vorgeschwebt haben und entsprungen sind.

Frankfurt a. M. **C. Droste.**

Eine neue Brahms-Büste.
Modelliert von Maria Fellinger. (Text siehe S. 444.)

Aus dem Musikleben der Königin Luise von Preußen.[1]

Zu ihrem hundertsten Todestage am 19. Juli.

Im Kriegslärm und Waffengeklirr verstummen die Musen, und nur in friedlichen Zeiten heben Künste und Wissenschaften „mit Mut und Kraft ihr Haupt empor". Als Königin Luise den preußischen Königsthron zierte, da waren dem schwer geprüften Lande nur wenige glückliche Jahre beschieden, die sie der Pflege der schönen Künste widmen konnte. Doch nahm die edle Königin, wie ihr begeisterter Brief an den großen Pädagogen *Pestalozzi* in der Schweiz beweist, an allen idealen Bestrebungen ihrer Zeit lebhaften Anteil, bis der Schmerz über Preußens Unglück ihren natürlichen Frohsinn niederhielt und körperliche Leiden sie zwangen, ihren Lieblingsneigungen zu entsagen. Wenngleich sie in der Betätigung ihrer künstlerischen Neigungen der ersten Königin von Preußen, *Sophie Charlotte*, bedeutend nachstand, so zeichnete sie doch wie diese eine warme Liebe zur Musik aus, der sie im Verkehr mit einigen ihr nahestehenden Tonmeistern wiederholt begeisterten Ausdruck gab. Wenn man daher anläßlich der hundertsten Wiederkehr ihres Todestages in deutschen Landen ihrer Geistes- und Herzenseigenschaften gedenkt, und wenn man überall ihr schlichtes, edel menschliches Wesen bewundert, in dem Anmut und Würde, Liebreiz und Hoheit sich paarten, so liegt es auch nahe, ihr Verhältnis zur Musik in einigen kurzen Zügen zu kennzeichnen.

Die Kindheit der Königin Luise fiel in die Blütezeit der deutschen Poesie. Ihr empfängliches Gemüt fühlte sich zu den Dichtern Herder, Goethe und besonders zu Schiller mächtig hingezogen; auch zu Jean Paul stand sie in nahen Beziehungen. Ein treuer Verehrer der Königin von Preußen war „Vater *Gleim*". Noch als 81jähriger Greis sann er darauf, der geliebten Königin eine Aufmerksamkeit zu erweisen, und er erfüllte mit Freuden ihren Wunsch, als er hörte, sie wolle einen Gesang haben, den sie am ersten Tage des neuen Jahrhunderts dem „Allergnädigsten Landesherrn" singen könnte. Die Wahl eines guten Komponisten überließ er der Königin selbst. Schon nach wenigen Tagen sandte diese dem greisen Dichter folgendes liebenswürdige Dankschreiben.

„Potsdam, den 30. Okt. 1800.

Der alte, würdige Patriot hätte mir keine größere Freude gewähren können, als durch die Uebersendung seines schönen Liedes. Es ist, als wäre es in meiner Seele gedichtet, und ich statte dem edlen Verfasser meinen besten Dank dafür ab. Möchten doch recht viele Herzen in unserm glücklichen friedlichen Staate so fühlen, und möchten Sie doch recht lange noch in ihm glücklich sein und der Diener unseres Hauses bleiben. Luise."

Wie Friedrich Adami in seiner Lebensbeschreibung der Königin Luise mitteilt, liebte und las sie nicht nur die Dichter, sondern schrieb auch gern mit rascher Feder Tagebuchblätter, Aufsätze und vorzüglich Briefe, die von tiefer Geistes- und Herzensbildung zeugen. Auch die Musik bevorzugte sie, am liebsten war ihr die auf den Ton innerer Wahrheit gestimmte Musik, worin, wie sie sich ausdrückte, der Komponist sein Herz auszuschütten schien. In jüngeren Jahren weilte sie gern bei ihrer ältesten Schwester Charlotte, die an den Herzog von Sachsen-Hildburghausen vermählt war und als ausgezeichnete Sängerin gerühmt wird. Jean Paul schreibt

[1] *Anm.* Unsere Leser wird es interessieren, daß eine Begegnung der Königin Luise, dermaligen Prinzessin von Mecklenburg mit dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen, ihrem späteren Gemahl, im Hause des kurpfälzischen Rates *Johann Nicolaus Manskopf* (= Sarasin) in Frankfurt a. M. stattgefunden hat. (Die Prinzen wohnten auch dort.) Kurz darauf folgte die offizielle Brautwerbung im „Goldenen Schwan", so daß die entscheidende Begegnung und Aussprache zwischen dem preußischen Prinzen und der mecklenburgischen Prinzessin auf diesem Balle stattfand. Ein Nachkomme der Familie ist Herr Fr. Nicolas Manskopf, aus dessen musikhistorischem Museum die „N. M.-Z." schon eine große Zahl wertvoller Dokumente veröffentlicht hat. *Red.*

von ihr in einem Briefe: „Sie singt wie eine Himmelssphäre, wie ein Echo, wie aus Nachtigallen gemacht." Ihre Schwester Luise war zwar nicht so kehlfertig wie jene, doch sang sie mit ebenso seelenvoller Stimme, besonders vaterländische Lieder, und verschönte durch die Musik ihre frohe Häuslichkeit. Wenn ihr Gemahl Friedrich Wilhelm III. auch ein einfaches Familienleben liebte, so glaubte er seiner königlichen Würde doch die Erhaltung eines angemessenen Hofstaates schuldig zu sein. Alter Sitte gemäß wurde in Berlin alljährlich der Karneval mit glänzenden Festlichkeiten gefeiert, an denen sich der Hofadel „mit Entzücken um die blendend schöne Königin drängte". Letztere überließ sich den Lustbarkeiten des Karnevals mit ungebundener Fröhlichkeit und fand besonders an den Tanzfesten großes Vergnügen.

Ein hochwichtiges Ereignis für die preußische Residenz war der Besuch *Ludwig v. Beethovens* in Berlin. Er kam als Gast des musikliebenden Prinzen *Louis Ferdinand* von Preußen im Oktober 1796 nach Berlin und spielte vor dem Könige Friedrich Wilhelm II., sowie zweimal öffentlich in der Singakademie im Anschluß an Chorkonzerte. In den gebildeten Kreisen der Berliner Gesellschaft erregte er anfänglich mehr als Virtuose und durch die Originalität seiner Künstlernatur Aufsehen. Von welch zarter Empfänglichkeit für die zu jener Zeit vielfach noch unverstandene Tonsprache des Wiener Meisters aber zeugen die Worte, die damals die Kronprinzessin, hingerissen von der tiefinnersten, überwältigenden Improvisation Beethovens, unter Tränen und in tiefster Bewegung diesem zuflüsterte: „O laßt den Himmel wieder blau werden, das Herz tut mir zum Sterben weh!" Zehn Jahre nach diesem denkwürdigen Musikabende befand sich Beethoven infolge der Gleichgültigkeit der Wiener seiner Oper „Fidelio" gegenüber in größter Aufregung. Seine Freunde bemühten sich vergeblich, ihn in eine bessere Stimmung zu versetzen. Stephan v. Breuning, der Bearbeiter des Textbuches, hoffte, die Oper werde in Berlin ein besseres Schicksal haben, und die Vorstellungen dort würden den Wienern erst zeigen, „was sie an ihrem Beethoven haben". Wie Breuning in einem Briefe an Wegeler vom 2. Juni 1806 mitteilt, hatte Fürst Lichnowsky Beethovens „Fidelio" an die Königin von Preußen geschickt; allein die ungünstigen Zeitverhältnisse mögen jene Angelegenheit am Berliner Hofe ins Vergessen gebracht haben, und so blieb dieser Schritt Lichnowskys bei der preußischen Königin leider ohne Erfolg.

Zu den begeisterten Verehrern der Königin Luise gehörte auch der wegen seiner revolutionären Gesinnung bei Friedrich Wilhelm II. in Ungnade gefallene Hofkapellmeister *Johann Friedrich Reichardt*, der nach dem Tode des Königs (1797) wieder in Berlin erschien. Durch die französische Okkupation 1806 aus seiner Stellung als Salineninspektor in Giebichenstein nach Königsberg vertrieben, kehrte er nach vorübergehender Tätigkeit als Kapellmeister des Prinzen Jerome Napoleon in Kassel dorthin wieder zurück und sandte am 1. Mai 1809 seine Komposition des Goetheschen „Erlkönig" an die Königin Luise. Der Komposition war nachstehende interessante Widmung beigefügt:

„An Ihre Majestät die regierende Königin von Preußen.

Der seelenvolle Vortrag, mit welchem Ew. Majestät die älteren dieser Melodien so oft neu beseelte, hat mich zu den glücklichsten der neueren begeistert. Ist es mir durch diese zuweilen gelungen, die trüben Stunden der edelsten Königin, die je einen Thron verherrlichte, zu erheitern, als ich noch das Glück hatte, Ihr ganz anzugehören und bis zu den äußersten Grenzen Ihres Königreichs zu folgen; so wird auch wohl anjetzt, da das Schicksal mich von meinem Vaterlande trennt, dieser Verein jener Kompositionen, als die reinste Huldigung, gnädig aufgenommen werden.

In dieser beglückenden Hoffnung ersterbe ich mit der tiefsten Verehrung

Ew. Königl. Majestät

alleruntertänigster

Giebichenstein, den 1. Mai 1809. J. F. Reichardt."

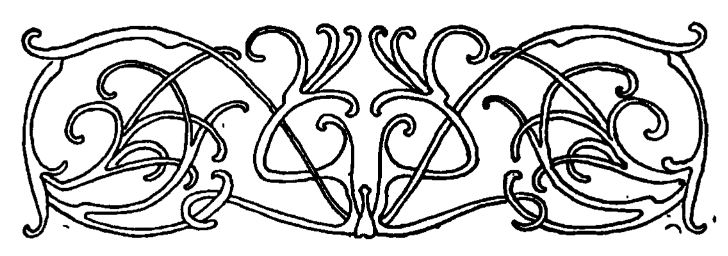
Mit Vorliebe hörte die Königin Luise volkstümliche geistliche und weltliche Lieder, die stets einen ergreifenden Eindruck auf ihr Gemüt machten. Als das Königspaar im Sommer 1800 auf einer Reise durch das schlesische Gebirge nach Waldenburg kam, wurden sie auf der Fahrt in einem unterirdischen Stollen von einem Korps von 500 Bergleuten durch den vierstimmigen Choral: „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren", der ihnen aus weiter Ferne entgegentönte, aufs höchste überrascht. Still und feierlich hallte der herrliche Gesang durch die sie umschließende Nacht, und andächtig lauschten alle auf die wunderbaren Harmonien. Tief ergriffen faßte die Königin den neben ihr sitzenden Gemahl bei der Hand und sprach in seligem Entzücken zu ihm: „Dein Lieblingslied! Göttlich!" Dem Bergmann aber, der den Nachen lenkte, rief sie zu: „O langsam, lieber Fährmann!" Sie wollte das Lieblingslied ihres Gemahls — und gewiß auch ihr Lieblingslied — vernehmlich bis zum Ende hören. Als sie bald darauf in einer Grotte ein frohes Bergmannslied begrüßte, war die Königin hochbeglückt und rief wiederholt aus: „Ja, ja, auch unter der Erde ist es schön und prächtig. Tausend Dank! Nein, das kann ich nie vergessen!"

Die Musik war der Königin Luise aber nicht allein eine beglückende Freudenspenderin, sondern auch ein süßer Trost in ihren vielen schweren Leiden. Als sie sich nach der verhängnisvollen Doppelschlacht bei Jena und Auerstädt auf der Flucht nach Ostpreußen befand, da kam ihr der rührende Gesang des Harfners in Goethes „Wilhelm Meister" in den Sinn, und sie schrieb in tiefster Wehmut am 5. Dezember 1806 in ihr Tagebuch die bekannten Verse: „Wer nie sein Brot mit Tränen aß etc." Die edle Dulderin hatte die Wahrheit des Dichterwortes an sich selbst erfahren und vergoß daher beim Niederschreiben der Verse Tränen der Wehmut. Dann aber setzte sie sich an das Klavier, das man in ihr Zimmer gestellt hatte, und sang mit leiser Stimme den Choral: „Befiehl du deine Wege". Und als sie von diesem Gesange wieder aufstand, so erzählt Werner Hahn, da war ihr Auge klar, ihre Seele heiter. Gott hatte ihr Kraft gegeben, noch größerem Unglück gefaßt entgegenzugehen.

Im Sommer 1809, als die königliche Familie bereits an die Rückkehr nach Berlin denken konnte, reiste der kurz vorher zum Professor der Musik bei der Königl. Akademie der Künste in Berlin ernannte Musikdirektor *Karl Friedrich Zelter*, der Freund Goethes, nach Königsberg, um sich dort vom Könige die von den Hofkapellmeistern in Berlin bestrittene Erlaubnis auszuwirken, seine geistlichen Konzerte am Karfreitage und am ersten Osterfeiertage im Saale des Königlichen Opernhauses aufzuführen. Trotzdem die Königin Luise am Fieber erkrankt war, ließ sie den Berliner Gast doch wissen, daß sie sich darauf freue, ihn zu sprechen. Schon nach einigen Tagen hatte Zelter Gelegenheit, zwei Stunden in angenehmster Unterhaltung mit der Königin zuzubringen. Sie empfing den Berliner Musikdirektor mit großer Huld und fragte sogleich nach der von Zelter seit 1800 geleiteten Berliner Singakademie, wie stark diese jetzt sei, ob der französische Kaiser sie gehört habe, ob ferner Tine Voitus noch erste Sängerin sei, ob der Professor Hartung noch den starken Baß singe und hundert solche Dinge. Dann erschien unvermutet der König, und nun mußte Zelter noch manche Frage über Berliner Verhältnisse beantworten. Eine Woche später zeichnete ihn die Königin in einer Gesellschaft abermals in der liebenswürdigsten Weise aus. Bei dem sich anschließenden Konzert spielte Kapellmeister Himmel erst eine Sonate, dann wurde eine italienische Arie gesungen, und zuletzt folgte Zelters Komposition zu Schillers „Gunst des Augenblicks" („Und so finden wir uns wieder"), welche der damals in Königsberg gastierende Sänger Gern durch seine tiefe Baßstimme zu bester Geltung brachte. Königin Luise trat an den Komponisten heran, nannte das Gedicht herrlich und lobte auch die schöne Komposition. Darauf erkundigte sich der König, ob Zelter dieses Tonwerk erst jetzt fertiggestellt hätte. Der Tondichter erwiderte, er habe das Gedicht in den ersten angstvollen Tagen der letzten Zeiten zu seiner eigenen Erheiterung und Stärkung in Berlin komponiert, da er aus Erfahrung wisse, daß tätige Beschäftigung das einzige und beste Mittel sei, große Unglücksfälle, an welchen sein Leben reich sei, männlich zu ertragen. Einige Tage später, als die Königin wieder kränklich war, verließ Zelter Königsberg, wo er fast zwei Monate (vom 22. Juli bis 13. September 1809) verweilt hatte.

Endlich wurde auch der Lieblingswunsch der Königin erfüllt: am 23. Dezember 1809 kehrte sie nach Berlin zurück. Aber die rechte Freude wollte in der schwergeprüften Dulderin nicht mehr aufkommen. Ihre Tage waren gezählt; am 19. Juli 1810 hatte sie ausgelitten. Das Uebermaß des Unglücks hatte ihr in der Blüte der Jahre das Herz gebrochen, und nur ein Trost war ihr beim Abschied vom Leben geblieben: die Ahnung, die sie in den Worten aussprach: „Wenngleich die Nachwelt meinen Namen nicht unter den Namen berühmter Frauen nennen wird, so wird sie doch sagen, wenn sie die Leiden dieser Zeit erfährt und was ich durch sie gelitten habe: Sie duldete viel und harrte aus im Dulden. Dann aber wünsche ich, daß sie zugleich sagen möge: Aber sie gab Kindern das Dasein, welche besserer Zeiten würdig waren, sie herbeizuführen gestrebt und endlich sie errungen haben."

Glogau. **J. Blaschke.**



Drittes Kammermusikfest in Darmstadt.

Die Kammermusikfeste in Darmstadt, die vor zwei Jahren von dem jetzt in Hamburg wirkenden Konzertmeister *Gustav Havemann* unter dem Protektorat unseres allzeit kunstfördernden Großherzogs ins Leben gerufen wurden, haben in unserer schönen, waldumrauschten Residenzstadt dank der tatkräftigen Unterstützung weiter Kreise eine dauernde Stätte gefunden. Auch das dritte, das in den Tagen vom 3.—5. Juni in dem für derartige Veranstaltungen freilich nicht sonderlich geeigneten Festsaal des Städtischen Saalbaues stattfand, reihte sich in künstlerischer Beziehung seinen beiden Vorgängern würdig an. Dem Programm lag wieder der Gedanke zugrunde, in großen Strichen ein historisches Bild von der Entwicklung der Kammermusik zu geben, beginnend mit Bach, dem Altmeister, bis auf die unter uns lebenden und schaffenden Tonsetzer. Unseres Erachtens hätte dabei etwas mehr Abwechslung in der Vortragsfolge walten können, besonders war der unverhältnismäßig umfangreiche vokale Teil, der nur Sololieder enthielt, die zudem meistens hinreichend bekannt waren, recht einförmig gestaltet, auch hätte die interessante Literatur für Blasinstrumente mehr Berücksichtigung finden dürfen. Andererseits bot diesmal die Mitwirkung von zwei Kammermusikvereinigungen, der hiesigen, vor sieben Jahren von Havemann gegründeten Vereinigung, an dessen Stelle jetzt Hofkonzertmeister *Ernst Schmidt* getreten ist, und des „Havemann-Quartetts" aus Hamburg, sowie die Gegenwart und zum Teil auch aktive Mitwirkung der Komponisten viel Anregung.

Eröffnet wurde der erste Festtag mit der bekanntesten der sechs Sonaten für Klavier und Flöte, der in h moll, von J. S. Bach, die durch Hofrat *de Haan* und Kammermusiker *Köhler* korrekt, in Largo auch klangschön und gefühlstief gespielt wurde. Konzertsängerin Frau *Lauprecht von Lammen* aus Frankfurt a. M. trug hierauf vier, ihrem lieblichen Stimmcharakter und ihrer Vortragsart besonders zusagende Lieder für Sopran aus Glucks „Paris und Helena", von Haydn und Mozart vor. Haydns melodienfrohes B dur-Streichquartett (op. 76, No. 4), von den Streichern der Darmstädter „Kammermusik-Vereinigung", *Schmidt, Bornemann, Delp* und *Andrae*, mit prächtigen Klangwirkungen und subtilster Ausfeilung aller Details gespielt, bildete den Schluß der ersten Abteilung. Die zweite galt dem Andenken *Robert Schumanns*, dessen hundertjährigen Geburtstag die musikalische Welt am 8. Juni feierte. *Frédéric Lamond* war der berufenste Interpret der gewaltigen C dur-Phantasie op. 17: „durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen". Vier Lieder für Alt gaben der Konzertsängerin Frau *Ilona K. Durigo* aus Budapest beste Gelegenheit, ihre geschmack- und seelenvolle Vortragsweise zu zeigen. Ihr zuzuhören war ein hoher künstlerischer Genuß. Den Schluß bildete das bekannte, immer wieder gern gehörte Es dur-Klavierquintett op. 44.

Der zweite Festtag führte zunächst wieder ins Land der Klassiker zurück: Mozarts kostbares F dur-Streichquartett, gespielt von dem „Havemann-Quartett", den Herren *Havemann, Grötzsch, Grünsfelder* und Dr. *Sakom*. Technisch glänzend, aber nicht frei von rhythmischen Willkürlichkeiten und mit vielfacher Anwendung des bei der Reproduktion der älteren Klassiker nicht statthaften tempo rubato, spielte *Lamond* Beethovens C dur-Sonate op. 53. Den Höhepunkt dieses Tages bildete unstreitig der Vortrag von *Brahms'* c moll-Klavierquartett op. 60 durch Prof. Dr. *Reger, Havemann, Grünsfelder* und Dr. *Sakom*. Wie Reger mit wundervoller Tonentwicklung, rhythmischer Sicherheit und restlosem Aufgehen in den tiefen Gehalt dieses zu den schönsten Werken der Kammermusik gehörenden Werkes das Ganze zusammenhielt und führte, war einfach erstaunlich. Eine Neuheit für Darmstadt war das Oktett für vier Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncellos (A dur, op. 3) des Norwegers *Severin Svendsen*. Das viersätzige, mehr durch sprudelnde Frische und Farbenfreudigkeit als durch Größe der Erfindung und Tiefe des Gehalts ausgezeichnete Werk trägt echten Kammermusikcharakter. Die rein technische Arbeit ist trotz der scheinbaren Einfachheit der Konstruktion charakteristisch für den nordischen Meister. Die gesanglichen Darbietungen dieses Tages bestanden aus drei seltener gehörten Schubert-Liedern. Sie zeigten die Grenzen des Könnens der Frau *Lauprecht von Lammen* nach Seiten der Tiefe der Empfindung und der Fähigkeit seelischer Gestaltung hin. Reifer ist die Kunst von Frau Durigo (Wolfsche Lieder). Am letzten Tage sang Frau *Durigo* zwei Lieder von *Pfitzner*, das sehnsuchtsvolle „Abendrot" und „Die Nachtigallen", weiter *Max Regers* charakteristisches „Schlecht' Wetter", und „Waldeinsamkeit" (das wiederholt werden mußte) und schließlich ein Lied von *Max Schillings*, „Julinacht", eine interessante Tonmalerei voller Schwüle und Leidenschaft. Frau Lauprecht von Lammen sang zwei stimmungsvolle Lieder von *Claude Debussy*, „Romance" und „Paysage sentimental", und ebenfalls zwei Lieder von *Pfitzner*, das leidenschaftlich bewegte „Wie Frühlingsahnung weht es durch die Lande", und schließlich, womit sie sich den größten Erfolg holte, das bekannte, entzückend graziöse Rokokoliedchen „Sonst", das ebenfalls wiederholt werden mußte.

Bedeutend größeres Interesse als die vokalen Darbietungen beanspruchten die instrumentalen, die sämtlich Erst- bezw. Uraufführungen waren. Den Anfang machte ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello in D dur, op. 32, von *St. Krehl*. Der in Leipzig, seiner Vaterstadt, als Konservatoriumslehrer wirkende Komponist hat hier ein äußerst gefälliges Werk geschaffen, in dem die einzelnen Instrumente gleich liebevoll bedacht sind. An Gegensätzen reich, hält er sich bei aller Kompliziertheit und Kunst der kompositionstechnischen Mache in durchweg gemäßigt-modernen Bahnen; es ist ein schönes, melodisches Musizieren voll edler Stimmung, letzteres besonders in dem duftigen, sordinierten Allegretto-Satze. Trefflich gespielt von Reger, Havemann und Sakom,



Gedenktafel für Richard Strauß an seinem Geburtshaus in München. Modelliert von Karl Killer. (Text siehe S. 444.)

erzielte es lebhaften Beifall. Stellte diese Komposition keine außergewöhnlichen Anforderungen an die Aufnahmefähigkeit, so war dies um so mehr der Fall bei *H. Pfitzners* „Klavierquintett" C dur op. 23, einem in rhythmischer und harmonischer Beziehung überaus eigenartigen Werke, das sich dem Verständnis nicht leicht erschließt. Es aus diesem Grunde aber abzulehnen, wäre grundfalsch. Ein solch herrliches polyphones Gewebe, wie es gleich der erste Satz (Allegro) birgt, voller Temperament und Feuer, das farbengesättigte, rondoartige Intermezzo, das besonders tief empfundene, im Melos freilich mehr als die übrigen Sätze an Wagner erinnernde Adagio und schließlich der kurz gehaltene, mit lebhaftem Figurenwerk geschmückte heitere Schlußsatz (Allegretto) führen den aufnahmefähigen Hörer in unbekannte, sonnige Höhen einer idealen Gefühlswelt. Das von dem Komponisten und den Streichern der Darmstädter Kammermusikvereinigung mit bewundernswerter Bravour gespielte Quartett halten wir für die wertvollste Gabe des ganzen Festes. *F. Woyrschs* a moll-Streichquartett (op. 55) erlebte hierauf, von dem Havemann-Quartett mit viel Klangschönheit vorgetragen, seine erfolgreiche Ur- und Manuskriptaufführung. Von elegischer Grundstimmung getragen, gibt es sich in melodischer, harmonischer und rhythmischer Beziehung einfach und gefällig, ohne besondere Größe der musikalischen Linienführung und ohne viel Leidenschaft und Tiefe, aber wohlklingend mit einschmeichelndem Klangcharakter und leicht verständlich im architektonischen Aufbau. Und nun endlich der mit Spannung erwartete neue *Reger*, das sechs Tage vorher auf dem Tonkünstlerfest des Allgemeinen Musikvereins in Zürich aus der Taufe gehobene „d moll-Klavierquartett" op. 113. Ein aus Begeisterung heraus geschaffenes Werk, so ganz Reger, und doch wieder so neu und überraschend in vielen Einzelheiten! Enthält das Allegro

Stellen von erhabener Größe und Tiefe des musikalischen Gehaltes, in denen das Melos wunderbar dahinfließt, so ist der zweite Satz ein scherzoartiges, besonders in den Pizzikatostellen echt regerisch-phantastisches Vivace, dessen Mittelteil, ein Adagio mit gefühlstiefer Kantilene, in wirkungsvollstem Gegensatz hierzu steht. Beim Larghetto mit dem herrlichen Gesangsthema hatte man unwillkürlich das Gefühl: Das ist Musik! Ein Allegro energico, ähnlich dem ersten Satze mit dahinstürmender Leidenschaft, beschließt das fast fünfzig Minuten dauernde Werk. Daß der Komponist am Klavier mit den Herren Havemann, Grünsfelder und Dr. Sakom die berufensten Interpreten der Neuheit waren, ist selbstverständlich. So klang auch dieses Fest wieder mit einem prachtvollen Akkord von wunderbarer Wirkung aus. **Ernst Becker.**

Kölner Musikbrief.

UNSER *Opernhaus* bescherte uns im weiteren Verlaufe der Spielzeit noch des spanischen Geigers *Juan Manéns* Oper „Akte", ein namentlich dann bewundernswertes Werk, wenn man berücksichtigt, daß es schon mehrere Jahre alt ist, daß Manén es als Zwanzigjähriger schrieb. Es handelt sich um ein Musikdrama, das an sich nicht besonders ursprüngliche Leitmotive höchst kunstvoll verarbeitet und sich auch griechische und orientalische Tonfolgen mit sehr großem Geschick zur Herstellung eines eigenartigen Kolorits zunutze macht. Die Dichtung schildert nicht geschichtlich getreu, sie behandelt die historisch feststehende Liebesepisode, die heiße Neigung Neros zu der griechischen Sklavin, sie läßt aber Nero die Geliebte überleben. Akte kommt bei dem großen Brande Roms um, von Nero dem Pöbel preisgegeben, der es ihr nicht verzeihen kann, daß sie ihn floh und Christin wurde. Im übrigen ist der Held eine Art gereinigter oder doch stark abgemilderter Nero, dessen böse Handlungen nur aus den Verhältnissen und nicht aus seinem Charakter heraus gedeutet werden. Unter *Lohses* Leitung und bei einer sehr eindrucksvollen Aufführung unter Mitwirkung *Rémonds* (Nero), der Frau *Dux* (Akte) und *J. v. Scheidts* (Tipellinus) trug das Werk einen starken Erfolg davon. Eine Woche vor Saisonschluß wurde auch noch *Wolfs* „Corregidor" mit seiner herrlichen Musik herausgebracht (mit Rémond und v. Scheidt in den männlichen Hauptrollen), ferner eine Harmlosigkeit, aber eine liebenswürdige, die „Maienkönigin" in der bekannten zusammenziehenden Bearbeitung als Einakter. — Der überaus künstlerisch verlaufenen *Gürzenich-Konzertsaison* hat sich in den Tagen vom 18.—20. Juni das 86. „Niederrheinische Musikfest" angeschlossen, also nicht, wie früher üblich und wie es in Düsseldorf und Aachen noch Brauch ist, in den Pfingsttagen; auch nicht im altehrwürdigen Gürzenichsaale, sondern im glänzenden Opernhause, dessen Umgebung in der heißen Jahreszeit den Festteilnehmern einen angenehmen Aufenthalt in den Pausen ermöglicht. Obwohl das Programm nicht gerade dazu angetan war, eine besondere Anziehungskraft auf weitere Kreise auszuüben, und obwohl dem Feste ähnliche Veranstaltungen in Bonn, Dortmund und Duisburg kurz voraufgingen, waren die Konzerte gut besucht, das letzte sogar trotz des dem Gürzenich an Sitzen überlegenen Opernhauses ausverkauft. Auch herrschte eine Begeisterung, wie sie keineswegs allen Niederrheinischen Musikfesten, so hoch es auf diesen auch stets hergeht, die Signatur gegeben hat. Die Aufführung der „Missa solemnis" wurde sogar, dem Brauche bei ernsten, religiösen Tonwerken entgegen, nach jedem Abschnitt durch lauten Beifall unterbrochen, sie war aber auch in den überaus fein nuancierten Chören, sowie im Orchester unter *Steinbachs* pietätvoller und doch persönlicher Leitung vollendet. Nicht minder zeichnete sich der Chor im Bachschen „Magnificat", im „Schicksalsliede" Brahms' und im Brucknerschen *Te Deum* aus, sowie in der kleinen, aber ungemein reizvollen Aufgabe, die ihm *Max Schillings* in seinem für das Fest komponierten „Hochzeitlied" (Goethe) stellte. Ein entzückendes Stück, das in einem Walzer kulminiert und das von tonmalerischen Reizen und orchestralen Pikanterien strotzt. Schillings dirigierte es selbst und wurde sehr gefeiert. Zu wirklich unbeschreiblichen Triumphen für Steinbach gestalteten sich die Darbietungen unseres herrlichen Gürzenich-Orchesters in Beethovens c moll-Symphonie, in Brahms' „Zweiter", im „Meistersinger"-Vorspiel usw. Die Vokalsolisten leisteten nicht immer gerade Außerordentliches. Von der Altistin *Emma Leisner* hat die Berliner Kritik doch etwas zu viel Wesens gemacht. Eine wundervolle Stimme, aber eine keineswegs fertige Künstlerin. *Bergit Engell* mit ihrem entzückenden, lieblichen Sopran fehlte es mitunter an Kraft und Ausdauer. Stets auch physisch auf der Höhe ihrer Aufgabe waren der nur gerne etwas schmachtende *Senius* und *Thomas Denys*, das verjüngte Ebenbild seines Meisters Messchaert. Im „Magnificat" wirkte noch Frau *Cahnbley-Hinken* als reife Künstlerin mit. *Backhaus* spielte u. a. das *Schumann*-Konzert, äußerst glatt und fein ziseliert, aber nicht poetisch genug — außerdem wurde Schumann noch durch die Genoveva-Ouvertüre geehrt — als ganzer Künstler und warm empfindender, gesunder Musiker erwies sich *Fritz Kreisler*, der u. a. das Mendelssohnsche Konzert vortrug. **Karl Wolff.**

Von der Münchner Hofoper.

DEN heurigen Festspielen im Prinzregententheater, die im August und September stattfinden, ist nun auch *Richard Wagners* Jugendwerk „Die Feen" einverleibt worden. Gewissermaßen als Generalprobe hiezu fanden im Juni zwei Aufführungen (unter *Mottl* und *Röhr*) statt, die zwar nicht gerade starke Begeisterung weckten, aber immerhin freundliche Aufnahme fanden. Ueber die Qualität der Vorstellungen läßt sich für diesmal nur das Beste sagen. Das gleiche gilt von einigen Aufführungen, die uns gegen den Schluß der Spielzeit hier geboten wurden. Vor allem sei hier einer sehr schönen Wiedergabe von *Glucks* „Iphigenia auf Tauris" gedacht (unter *Mottl* mit der *Faßbender* und *Feinhals*), die allen Hörern ein unvergeßliches Erlebnis bleiben wird, die leider aber besonderer Umstände halber auf die eine Aufführung beschränkt bleiben mußte. Und wieder war es ein Glucksches Werk, „Orpheus", das den Kunstfreunden ungetrübten Genuß bereitete. „Heilige Musik" nennt Herder Glucks „Iphigenie auf Tauris", und in der Tat, heutzutage noch und immer wird diese Musik in ihrer Erhabenheit und keuschen Größe, in ihrer einfachen Wahrheit begeistern. *Saint-Saëns'* „Samson und Dalila" gab *Ernst Kraus* Gelegenheit, uns neuerdings bedauern zu lassen, daß wir ihn nicht den Unsern nennen dürfen. Im Mai absolvierte unser „gewesener" Heldentenor Heinrich Knote ein längeres Gastspiel, das ihm seitens seiner zahlreichen Verehrer reiche Ehren einbrachte. Mag man sich auch den mancherlei Fehlern, die dem Darsteller Knote anhaften, nicht verschließen, so muß doch stets aufs neue bedauert werden, daß unserer Bühne der Glanz und die Pracht dieser strahlenden, wundervollen Tenorstimme verloren ging. Einen Siegfried, einen Lohengrin, einen Tannhäuser singt ihm nicht so leicht ein anderer nach. An weiteren Gästen ziemlich unterschiedlicher Qualität waren erschienen Frau *E. Sbrujewa*, die als Erda die hochgespannten Erwartungen nicht ganz erfüllte, Frau *Alice Guszalewicz*, der als Salome ein hübscher Erfolg beschieden war, und Frl. *Herking* als Carmen; ferner *Burgstaller* als Siegmund, *Ullmann* als Escamillo und *Grifft* u. a. Der letztgenannte wirkte als Tonio recht sympathisch.

Vom 23.—28. Juni fand hier die Richard-Strauß-Woche statt, über die von anderer Seite bereits berichtet worden ist. Der geniale Meister wurde enthusiastisch gefeiert, nicht nur von persönlichen Freunden, sondern von einer Gesamtheit, deren Bedeutung alle Gegner und Widersacher darüber aufgeklärt haben wird, daß Straußens Kunst so viel Lebenskraft besitzt, wie sie nur großen Meistern eigen ist, daß somit ihr Sieg feststehende Tatsache geworden. Einen grandioseren Abschluß hätte das Spieljahr 1909/10 nicht finden können. — Im Oktober (am 5. und 11.) wird Caruso am Hoftheater ein zweimaliges Gastspiel absolvieren, wofür er das nach meiner Ansicht fabelhafte Honorar von 12 000 Mk. am Abend erhält. Derartige Ausgaben können wir uns leisten, da wir ja zurzeit die Gage für einen eigenen Heldentenor einsparen, denn bekanntlich behelfen wir uns bis zum Eintritte Dr. Barys ohne ersten Vertreter des Tenorfaches. Manche werden diesen Zustand merkwürdig finden, er ist indes in den — Verhältnissen begründet.

Prof. Heinrich Schwartz.

Breslauer Musikbrief.

ES war ein verdienstvolles Unternehmen unserer „Singakademie", daß sie in der verflossenen Saison neben altbewährten Meistern auch unsere Modernen zu Wort kommen ließ, die in Sturm und Drang ringen nach neuen Zielen und neue Wege einzuschlagen versuchen auf dem Gebiete des musikalischen Ausdrucksvermögens. In voller Anerkennung dieses löblichen Grundsatzes begrüßten wir einen hervorragenden Konzertabend mit den freudigsten Sympathien. *Max Reger* stand zunächst auf dem Programm mit seinem 100. Psalm, der gleichzeitig an demselben Abend in Chemnitz unter Leitung des Komponisten seine Aufführung erlebte. Damals bereits wurde das Werk in der

„N. M.-Z." einer näheren Besprechung unterzogen. Auch in Breslau hat dieses Opus Regers einen mächtigen Eindruck hinterlassen. Man hatte das Gefühl, daß der gegenwärtig größte Meister kontrapunktischer Technik sich nicht mehr auf Pfaden bewegt, auf denen man ihm absolut nicht zu folgen vermag, sondern daß er auch geebnetere Gebiete einschlagen kann. Besonderen Eindruck hinterlassen in dem 100. Psalm die Stellen, in denen der ruhige Gebetston zum Ausdruck gebracht wird. Sonnige Frische atmet das Allegretto con grazia, das an die antiphonische Gestaltung der alttestamentlichen Ritualmusik erinnert. Und wenn nun Reger in dem Durchführungsteil der Doppelfuge die hellleuchtende Melodie des Chorals „Ein' feste Burg" — von 8 Posaunen geblasen — erklingen läßt, so ist dies ein Abschluß, der immer eine grandiose Wirkung hervorrufen wird. Die Singakademie zeigte sich unter Dr. *Dohrn*, dem inzwischen in Anerkennung seiner reichen Verdienste um das hiesige Musikleben der Professortitel verliehen worden ist, bei der Wiedergabe des anspruchsvollen Werkes in bester Verfassung und errang sich neue Ehren.

In ebenso glücklicher Weise verlaufen ist die Uraufführung von *Paul v. Klenaus* „Tedeum" für Solo, Chor, Orchester und Orgel. Es bildet den Schlüssel zu einer viersätzigen Symphonie und zeigt durchaus modernes Gepräge, kommt aber wegen seiner verhältnismäßig einfachen Gestaltung der Aufnahmefähigkeit des Zuhörers viel eher entgegen als das Regersche Werk. Förderlich dafür ist auch der Reichtum an Melodie und die Bevorzugung des homophonen Stils. Allerdings zeigt sich Klenau in der klar angelegten Doppelfuge auch als gründlicher Beherrscher der polyphonen Schreibweise. — Vorteilhafte Abwechslung bietet ein prächtig eingeführtes Baßsolo, das in dem Münchner Kammersänger *Bender* einen idealen Vertreter gefunden hatte. Hierzu bildeten die von Konzertmeister *Behr* gespielten zarten Begleitfiguren der Violine eine treffliche Illustration. Den Orgelpart erledigte mit gewohnter Meisterhand Kgl. Musikdirektor *Ansorge*. In einem pathetisch angelegten Choralsatz findet das Tedeum einen wirksamen Abschluß. In der Behandlung und Verwertung der Ausdrucksmittel ist der Komponist sehr anspruchsvoll. Die Singstimmen müssen zur Erfüllung ihrer nicht leichten Aufgabe ein bedeutendes Maß physischer Kraft aufwenden. Das orchestrale Gewand ist überreich ausgestattet. Es sind erforderlich 84 Streicher, 12 Holzbläser, 15 Blechbläser, Pauken, Becken, Tamtam, große und kleine Trommel, Glockenspiel, Triangel, 2 Harfen und Orgel. Das genügt dem Komponisten aber noch nicht. Zur Erzielung eines besonderen Krafteffekts — bei den Worten „index crederis esse venturus" — verwendet er außerdem noch eine Janitscharenmusik von 3 Posaunen, 9 Pikkoloflöten, 16 kleinen und 16 großen Rührtrommeln. Abgesehen von diesen allzu kräftigen Farben auf dem musikalischen Gemälde zeigt sich das Werk Klenaus als eine Arbeit, die nicht nur starkes Interesse erweckt, sondern auch warme Empfindungen auszulösen vermag. Der anwesende Komponist wurde lebhaft gefeiert; der starke Beifall galt aber auch der vorzüglichen Wiedergabe unter Prof. Dohrns Leitung.

Wenn ich noch von anderen hiesigen Veranstaltungen sprechen soll, so denke ich zunächst an die hervorragenden Leistungen des Streichquartetts unseres „*Orchestervereins*". An Stelle des bisherigen verdienstvollen ersten Geigers, Konzertmeisters *Himmelstoß*, ist *Alfred Wittenberg* aus Berlin getreten. In der neuen Zusammensetzung (II. Violine: *Behr*, Viola: *Hermann* und Cello: *Melzer*) hat die Vereinigung nicht nur in Breslau, sondern auch in der Reichshauptstadt starke Erfolge gehabt. Mit der Aufführung von Kammermusikwerken wenig bekannter Komponisten beschäftigt sich mit gutem künstlerischem Erfolg das Georg Ludwigsche Instrumental-Ensemble. **Alfred Aumann.**



Dresden. *Otto Nicolai* ist als *Kirchenkomponist* in der Praxis der letzten Jahrzehnte so gut wie gar nicht gewürdigt worden, obwohl der Schöpfer der „Lustigen Weiber von Windsor" in seiner tondichterischen Betätigung von der geistlichen Musik ausgegangen ist. Nicolais Lehrjahre auf dem Berliner akademischen Institut für Kirchenmusik sowie sein protestantisches Kirchenamt in Rom ließen ihn eine Zeitlang völlig den Weg als gottesdienstlichen Musiker gehen, und manche Blüte der Musica sacra verdanken wir diesem Jugendgenossen Mendelssohns. Daß einige der geistlichen Gesangsstücke Nicolais noch heute recht lebensfrisch und der Beachtung durchaus wert sind, bekundete eine kirchliche „Nicolai-Feier", die der „Dresdner Kreuzchor" unter Leitung des Kgl. Musikdirektors *Otto Richter* veranstaltete. Zum Teil völlig vergessene, achtstimmige Kirchenstücke, ein „Psalm 3" für Baßsolo mit Orgel (dargeboten vom Kgl. Kammersänger *Fr. Plaschke*) sowie die kirchliche Festouvertüre über „Ein' feste Burg ist unser Gott" für großes Orchester, Chor und Orgel standen auf dem Programm. Die a cappella-Kompositionen äußern zwar nicht eine wirkliche Schöpferindividualität, erscheinen aber in ihrer auf antiphonischen Wohlklang gestellten Wirkung den Motetten- und Spruchkompositionen Mendelssohns fast ebenbürtig. Von starker Wirkung und unverblaßt ist noch immer Nicolais kirchliche Ouvertüre über Luthers Heldenlied „Ein' feste Burg" (komp. 1844 für das Königsberger Universitätsjubiläum), die in Dresden in festlicher Originalbesetzung geboten wurde, während die herkömmlichen Wiedergaben dieser symphonischen Paraphrase über den Lutherchoral bedauerlicherweise meist auf Chormitwirkung, ja selbst auf Orgelklang verzichten. *F.*

Halle a. S. Die Wagner-Festspiele im Stadttheater hatten künstlerischen Erfolg. Auch finanziell glückte das Unternehmen. Es kamen zu fast ungekürzter Aufführung der ganze „Nibelungenring" und die „Meistersinger". Soweit des Schicksals Tücke nichts vereitelte, hörte man die Werke in Bayreuther bezw. Münchner Besetzung, wenigstens was die Hauptrollen anbetraf. Längst als vollendet nach stilgemäßer Darstellung und sicherer Beherrschung des Wagnerschen Gesangsstiles anerkannte Leistungen gab es da zu bewundern: Luise Reuß-Belce als Fricka, Ellen Gulbranson als Brünnhilde, Katharina Fleischer-Edel als Sieglinde, Luise Höfer als Erda, Waltraute und Magdalena, Ernst Kraus als Siegmund, der nun gestorbene Dr. Otto Briesemeister als Loge, Hans Breuer als Mime, Hermine Bosetti als Evchen, Fritz Feinhals als Hans Sachs, Paul Knüpfer als Pogner, Fritz Brodersen als Gunther und Kothner, Paul Bender als Fasold, Hunding und Hagen. Welche wunderbaren Stimmen waren hier beieinander! Von den weniger berühmten Künstlern bewies Hans Bahling mit der musikalisch sicheren Durchführung der ganzen Wotan-Partie hohe Intelligenz, Eduard Habich war ein recht wirkungsvoller Alberich, Erna Fiebiger eine entzückende Freia, Mizi Marx eine stimmschöne Gutrune, Adolf Gröbke ein namentlich im Spiel feindurchdachter Siegfried, William Miller ein stattlicher, vornehm singender Stolzing. Den Ring dirigierte feinfühlig und dramatisch schwungvoll unser verehrter Kapellmeister *Eduard Mörike*, die „Meistersinger" der impulsiv empfindende *Franz Mikorey*. Das auf einige sechzig Spieler verstärkte Orchester hielt sich vorzüglich und erreichte hier und da herrliche Höhepunkte. Die Regie Theo Ravens war erfolgreich bemüht, Wagners dichterische Absichten klar und deutlich zu machen. Unter der enthusiasmierten, gewählten Zuhörerschaft herrschte nur die eine Meinung, daß Hofrat *Richards* auf seiner Bühne bisher nichts Hervorragenderes geboten hat. *Paul Klanert.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Eine Oper von Gabriele D'Annunzio soll in kommender Saison in *Paris* gegeben werden. Der italienische Dichter hat seinen Roman „Die Citta Morta" zu einem Opernlibretto eingerichtet, das von dem bekannten Pianisten Raoul Pugno und — einer Dame, Nadia Boulanger, komponiert worden ist. Das neue Werk soll in der Opéra Comique in Szene gehen.

— *Straußens* Oper „Feuersnot" ist zum erstenmal in *London* von dem unternehmungslustigen Mr. Beecham in englischer Sprache aufgeführt worden.

— Die *Metropolitan-Opera* in New York wird in der nächsten Saison u. a. zwei Uraufführungen bringen. Die erste ist die neue *Humperdinck*sche Oper „Die Königskinder", die zweite „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" von *Puccini*. Der Dirigent der „Königskinder" wird Alfred Hertz, der musikalische Leiter des „Mädchens aus dem goldenen Westen" Maestro Toskanini sein. Für die Besetzung sind Geraldine Farrar (als Gänsemagd) und Jörn (Königssohn) in Aussicht genommen. In der Puccini-Oper wird Caruso die Hauptrolle kreieren. — Auch eine dritte Uraufführung hat sich Amerika gesichert: *Mascagnis* neue Oper „Ysobel". Sie soll im Herbst in New York durch die neu organisierte „Bessie Abbott Operngesellschaft" herausgebracht werden. Den Stoff hat Mascagni aus der bekannten englischen Legende von „Lady Godiva" (Tennyson) entnommen.

— *Leo Blechs* komische Oper „Versiegelt" ist am Königl. Theater zu *Stockholm* mit außergewöhnlichem Erfolge zum erstenmal aufgeführt worden.

*

— Zwölf Festkonzerte wird das Orchester des „Konzertvereins" *München* (unter dem Protektorate des Prinzen Ludwig Ferdinand) in der Neuen Musikfesthalle der Münchner Ausstellung mit *Ferdinand Löwe* als Dirigenten vom 5. August bis 4. September veranstalten. Sie sind den „Symphonien von Beethoven und der Symphonie nach Beethoven" ge-

widmet: Beethoven (alle 9 Symphonien), Schubert (Symphonie C dur), Schumann (II. Symphonie C dur), Mendelssohn („Schottische"), Berlioz (Phantastische Symphonie), Liszt (Faustsymphonie), Brahms (I., II., IV.), Bruckner (IV., V., VII., VIII.). Von solistischen Mitwirkungen wurde abgesehen, um das große Bild der Entwicklung der Symphonie im 19. Jahrhundert nicht zu zerstören. (Prospekte durch die Geschäftsstelle der Musikfeste und durch das Reisebureau Schenker in München.) — In den Tagen vom 18.—20. Sept. soll ferner in der *„Ausstellung München 1910"* unter dem Patronat der „Société française des Amis de la Musique" das *erste französische Musikfest* veranstaltet werden. Zweck dieses Festes ist, die Entwicklung der französischen klassischen und modernen Komposition systematisch darzustellen und das musikalische Schaffen Frankreichs als Einheit durch eine gedrängte, aber typische Auswahl zum erstenmal im Ausland zu propagieren. Das Fest wird sich in drei Orchesterkonzerte und in zwei Kammermusik- und Liedermatineen gliedern. Die Generalintendanz der Münchner Hoftheater hat die Veranstaltung von zwei Vorstellungen in Aussicht gestellt. In die Ausführung werden sich die bedeutendsten französischen Künstler: Komponisten, Dirigenten, Instrumental- und Vokalsolisten teilen. Von Münchner Musikvereinen wirken die Münchner Madrigalvereinigung und das Münchner Tonkünstler-Orchester mit. Die Pariser Geschäftsstelle des Festes ist die Société Musicale (G. Astruc), während die Organisation in München durch die Geschäftsstelle der Ausstellungsmusikfeste (Konzertbureau Emil Gutmann) besorgt wird. Beide Stellen erteilen alle näheren Auskünfte.

— In *Halle* hat sich eine Reihe von Bürgern mit klangvollen Namen zusammengefunden, alljährlich im Mai ein *Musikfest* zu veranstalten, also eine ständige Einrichtung ins Leben zu rufen, die Halle wiederum wie einst zum musikalischen Vorort der Provinz erheben soll.

— Hofkonzertmeister Gustav Havemann wird nächsten Winter *Karl Bleyles* Violinkonzert in Hamburg und auch Berlin zur Erstaufführung bringen.

— Das neue „Würzburger Streichquartett" (Walter Schulze-Prisca u. Gen.) hat für die nächste Konzertzeit *Leone Sinigaglias* Trio für Streichinstrumente ebenfalls in die Programme aufgenommen.

— *Peter Cornelius'* „Barbier von Bagdad" soll in kommender Konzertzeit in der Originalfassung durch die „Mainzer Liedertafel" im Konzertsaale zur Aufführung kommen.

— *Krug-Waldsees* „König Rother" hat in *Göppingen* eine gelungene Aufführung durch einheimische und auswärtige musikalische Kräfte unter der Leitung von Musikdirektor *Bock* erlebt. Das schöne Werk verdient die Beachtung aller Chorvereine. *—r.*

— In *Saulgau* hat der *„Liederkranz"* die Feier seines *75jährigen Bestehens* unter allgemeiner Anteilnahme der Bürgerschaft und der aus ganz Oberschwaben und Hohenzollern herbeigeströmten Gäste und Vereine gefeiert. Das Programm wurde unter Leitung von Hauptlehrer *Reger* mit bestem Erfolg durchgeführt.



— *Eine neue Brahms-Büste.* In *Mürzzuschlag* in Steiermark ist am 3. Juli eine neue Brahmsbüste in dem zum Gasthaus zur Post gehörenden Burggarten aufgestellt worden. Der feierlichen Enthüllung wohnten Mitglieder der Musikvereins-Kapelle, des Männergesangvereins aus Mürzzuschlag, sowie des Technisch-akademischen Gesangvereins und des Orpheus-Quartettes aus Wien bei. Brahms hat in dem steiermärkischen Marktflecken und Luftkurorte in den Jahren 1884 und 1885 gelebt. Die Büste ist nach dem Leben von einer guten Bekannten von Brahms, Frau *Fellinger* in Zehlendorf bei Berlin, gefertigt und zum Geschenk gemacht worden. Sie wird uns als „die ähnlichste" aller Brahms-Darstellungen bezeichnet. Eine Reproduktion findet sich auf S. 439.

— *Gedenktafel für Richard Strauß.* Am 11. Juni 1910 ist in München, wie schon kurz mitgeteilt, in aller Stille am Geburtshause des Komponisten am Altheimereck eine von dem Münchner Bildhauer *Karl Killer* hergestellte Gedenktafel enthüllt worden. Die Tafel weist als Inschrift die Worte auf: „Am 11. Juni 1864 wurde hier Richard Strauß geboren." Zur Rechten und Linken der Inschrift trägt die Tafel als künstlerischen Schmuck dekorative Kinderfiguren, links ein hornblasender Knabe (das Horn sehr bezeichnend!), rechts ein singendes Mädchen. Oben schließt eine Fruchtguirlande die aus Treuchtlinger Marmor gearbeitete Tafel ab, die sich durch künstlerische Eigenart vorteilhaft von den üblichen Inschrifttafeln unterscheidet. Eine Abbildung findet sich auf S. 441.

— *Von den Konservatorien.* Das Königl. Konservatorium für Musik in *Stuttgart* wird in nicht allzu ferner Zeit ein neues Heim beziehen. Seit dem Jahre 1860 war das Kunstinstitut, das vor drei Jahren sein fünfzigjähriges Bestehen feiern konnte, in dem ehemaligen „Landhaus" (erbaut 1493 unter Graf Eberhard im Bart als Amtsgebäude) untergebracht. Das altehrwürdige Gebäude geht nunmehr in den Besitz der Stadt Stuttgart über. Das neue Heim befindet sich in reizender Lage am Urbansplatz und entspricht vollauf den Anforderungen eines modernen Schulgebäudes. — Bei der diesjährigen Prüfung des Klavierlehrerseminars am Stuttgarter Konservatorium haben elf Schülerinnen das Befähigungszeugnis als Klavierlehrerin erhalten. — Der Professor an der Königl. Akademie der Tonkunst in *München*, *M. E. Sachs*, ist auf Ansuchen in den dauernden Ruhestand versetzt worden, der mit dem Titel eines königl. Professors ausgestattete Lehrer an der Akademie der Tonkunst in München, *L. Maier*, ist zum Professor befördert, der Hilfslehrer an der Akademie der Tonkunst in München, *H. Meilbeck*, zum Lehrer an dieser Anstalt ernannt worden. — Ihren Jahresbericht (32.) senden uns zu: Dr. *Hochs* Konservatorium in Frankfurt a. M. (mit einem Nachruf an Bernhard Coßmann; die Schülerzahl betrug 642); ferner das Königl. Konservatorium in *Dresden* (54. Studienjahr, Leitartikel: „Ueber Intonation" von Otto Urbach); die Hochschule für Musik in *Mannheim* (11. Jahresbericht, Prof. *Gregori* übernimmt die Leitung der Schauspielschule, *Willi Rehberg* einen Teil des Klavierunterrichts); die *„Passauer* Zentral-Singschule" (17. Schuljahr, 182 Schüler). — *Arnold Schönberg* ist zum Kompositionsprofessor an der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien ernannt worden. Ein Blatt bemerkt dazu: „Es wird keinen kleinen Schrecken im musikalischen Wien geben, wenn es erfahren wird, daß der radikalste der modernen Musikrevolutionäre, gegen den ein Reger altväterisch und Strauß unmodern genannt werden müssen, diese Stelle erhalten hat." Wir haben seinerzeit von den Wirkungen Schönbergscher Musik auf das Publikum in Dresden und Wien berichtet. „Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit!" — Der Jahresbericht des „Sternschen Konservatoriums der Musik" in Berlin (Direktor Professor Gustav Holländer) verzeichnet für das abgelaufene 60. Schuljahr eine Zahl von 1282 Schülerinnen und Schülern.

— *Eine wiederaufgefundene Opern-Partitur Konradin Kreutzers.* Im „Schwäbischen Merkur" (Stuttgart) berichtet Dr. *Erich Fischer* über eine bisher nicht bekannte Opernpartitur Konradin Kreutzers, die gelegentlich der Neuordnung der bei dem Brande des Stuttgarter Hoftheaters vom 20. Januar 1902 geretteten Musikalien wieder zutage getreten ist. Sie betrifft eine Oper „König Konradin", die aber nichts mit dem am 30. März 1812 in Stuttgart erfolglos zur Erstaufführung gebrachten, indes schon aus dem Jahre 1805 stammenden „Konradin von Schwaben" (Text von dem schwäbischen Dialektdichter Karl Weitzmann) zu tun hat. Seinen zweiten „Konradin" komponierte Kreutzer zu einem nicht ungeschickt gearbeiteten Textbuche von *Gustav von Berneck* während seines Aufenthaltes zu Rochlitz in den Wintermonaten 1847 bis 1848, als er bereits in seinem 66. Lebensjahre stand. Wie Dr. Fischer bemerkt, ist das Textbuch ganz volksmäßig gehalten, und denselben Charakter atmet die Partitur mit einigen auf das glücklichste musikalisch illustrierten, köstlich frischen Liedertexten. Ueberall schlägt das Volksmäßige durch. So setzt gegen den Schluß des vieraktigen Werks, zuerst im Orchester, eine wohlbekannte Melodie ein: das berühmte österreichische Kaiserlied von Josef Haydn, das auch Weber in den Schluß seiner Jubel-Ouvertüre aufgenommen hat. (Das stimmt nicht, der Schluß der Jubel-Ouvertüre hat „Heil dir im Siegerkranz" zum Thema. Red.) „Man mag," meint Dr. Fischer, „gegen Kreutzer als Bühnenkomponisten sagen, was man will, in dieser Oper beweist er, daß er einen dramatischen Nerv besaß. Freilich arbeitete er immer mit den einfachsten Mitteln; nie schritt er über die Grenzen des durchaus Volksmäßigen hinaus. Aber gerade dadurch erzielt er hier manche ergreifende Wirkung." Gleichwohl meint der Verfasser des Artikels, es werde sich nicht empfehlen, das nachgelassene Werk auf die Bühne zu bringen, weil wir heute eben über die Epoche der alten heroischen Opern heraus seien. Auf jeden Fall aber verdienten einige Lieder an die Oeffentlichkeit gebracht zu werden. Und den Gesangvereinen, die den alten Kreutzer heute noch in ihr Herz schließen, würde zweifellos eine große Freude bereitet werden, wenn man ihnen ein paar neue Chöre von dem Schöpfer der prächtigen Weise „Droben stehet die Kapelle" gäbe.

— *Von den Theatern.* Die Direktion der „Großen Oper" in Berlin protestiert in einer Zuschrift an die Zeitungen gegen die Behauptung, daß sie schon tot sei. Vor allem leide sie nicht an finanziellen Schwierigkeiten, denn ein Aktienkapital von zwei Millionen Mark sei gezeichnet und 25 % davon seien bereits eingezahlt worden. Man habe neue Pläne eingereicht und binnen kurzem sei die polizeiliche Genehmigung zum Bau zu erwarten. — Aus *London* wird geschrieben:

Zwischen der seit einiger Zeit mit Erfolg wirkenden *Beecham*-Operngesellschaft und dem *Metropolitan*-Opera-House in New York ist ein Vertrag abgeschlossen worden, der ein Engagement der hervorragendsten Künstler, die Erwerbung neuer Werke auf der Basis des Austausches wie der gemeinsamen Ausnutzung gestattet. Das alte, zu diesem Zweck renovierte und umgebaute Drurylane-Theater wird in London die Stätte für die Aufführungen werden. (Von bereits verpflichteten hervorragenden Künstlerinnen werden unter anderen die Melba und Ernestine Schumann-Heinck genannt.) Die neue Oper will mit dem Coventgardentheater durch Neuheiten und ausgezeichnete Kräfte konkurrieren. — Dazu wird aus London weiter gemeldet: Der amerikanische Impresario *Oskar Hammerstein* beabsichtigt nach der „Daily News" hier ein großes Opernhaus für 4000 Personen zu errichten. Der Bau soll angeblich schon im nächsten Jahre fertig werden. Also drei Opern in London?

— *Lex Parsifal*. Das *Kölner* Stadtparlament hat einen Antrag des Geheimrats *Martersteig*, den „Parsifal" in Köln auch nach 1913 nicht aufzuführen, abgelehnt.

— *Vom Musikalienverlag*. Die Buch- und Musikalienhandlung *Rob. Lienau* in *Berlin* hat den Musikverlag Th. Rättig in Leipzig-Wien erworben. Der Verlag enthält u. a. mehrere Werke von Anton Bruckner, darunter die Richard Wagner gewidmete D moll-Symphonie (No. 3) und das berühmte Tedeum. — Am 1. Juli konnte die Firma *Gebrüder Hug & Co* in *Leipzig* auf ein 25jähriges Bestehen zurückblicken.

— *Hugo-Wolf-Bildnis*. Uns geht folgendes Schreiben zu: „Sehr geehrte Redaktion! Im Maiheft No. 16 ist in Ihrem geschätzten Blatte mein Name bezüglich des Hugo-Wolf-Bildnisses im Wiener Museum genannt. Ich erlaube mir aber zu bemerken, daß ich nicht Münchner Künstler, sondern Wiener Malerin bin — was ich deshalb besonders betone, weil in der letzten Zeit so oft dieser Irrtum sich eingeschlichen hat. Ich bin die Schöpferin des Hugo-Wolf-Bildes, das die Gemeinde Wien vor einem Jahr erworben hat. Anfang der 90er Jahre verkehrte Hugo Wolf freundschaftlichst in meinem Hause, Perchtoldsdorf bei Wien, und damals entstanden schon die ersten Skizzen zu dem Bild. Es ist das einzige Porträt, welches von ihm existiert! — Hochachtungsvollst empfiehlt sich Frau Clement. von Wagner."

— *Preisausschreiben*. Das Preisausschreiben des „*Wiener Tonkünstlerverein*" hat folgendes Resultat ergeben: Von 560 eingelaufenen Kompositionen erhielt den vollen Preis von 300 K. in der Gruppe „Kompositionen für ein oder mehrere Instrumente mit Klavier" die Arbeit „Zwei Kammerstücke für Oboe und Klavier" von *Arthur Johannes Scholz* in Olmütz; in der Gruppe „Lieder und Stücke für Klavier allein" erhielt keine Komposition den vollen Preis, sondern die Lieder „Helle Nacht" von Leon Erdstein (Wien), „Der Albatros" von Jaroslav Kricka (Prag) und „Störche" von Arthur Johannes Scholz (Olmütz), ferner Präludium, Variationen und Fuge von Franz Hasenörl (Wien), Intermezzo von Fidelio Finke (Prag) und „Bauerntanz" von Dr. Roderich Mojsisovics (Pettau in Steiermark) wurden mit je 100 K. prämiiert.

* * *

Personalnachrichten.

— *Otto Taubmann*, der bekannte Komponist und Musikreferent des „Berliner Börsenkuriers", hat vom Kultusminister den Titel Professor erhalten.

— Die *Wiener* Opernkrise besteht fort. Die Tagespresse hatte den Direktor der Wiener Musikalischen Akademie, *Wilhelm Bopp*, bereits als Nachfolger Weingartners proklamiert. Daß es sich höchstens um eine provisorische Tätigkeit des mit dem Theaterwesen ja nicht so vertrauten Direktors Bopp, dessen Verdienste auf ganz anderem Gebiete liegen, hätte handeln können, war für Kenner der Sachlage nicht zweifelhaft. Bopp dementiert denn auch seine Berufung überhaupt. Die Zeitungen haben jetzt die Praxis, sich an die „Kandidaten" telegraphisch um direkte Auskunft zu wenden. Es ist doch aber klar, daß sie nur ausweichende oder unbestimmte Antworten erhalten können, solange eine Berufung nicht definitiv ist. Dementiert wird ja auch bekanntlich alles, bis es wahr geworden. So der Rücktritt *Weingartners*. So auch die Berufung *Mottls* als seines Nachfolgers. Warten wir es ab, vielleicht entscheidet es sich bald, ob das „hartnäckig aufrecht erhaltene Gerücht" von der Uebersiedlung Mottls von München nach Wien richtig ist oder nicht. Unmöglich erscheint diese Lösung keineswegs, und einmal muß es doch wahr werden!

— Generalmusikdirektor *E. v. Schuch*, dessen Erkrankung seine Absage für die Strauß-Woche in München zur Folge hatte, hat nun auch seine für die Mozart-Feier in Salzburg gegebene Zusage, die Aufführungen der „Zauberflöte" zu dirigieren, zurückziehen müssen. Herr v. Schuch designierte als seinen Stellvertreter den Dessauer Hofkapellmeister *Franz Mikorey*.

— Der junge begabte Dirigent *Carl Schuricht* war unter vielen Bewerbern als Nachfolger des Hofrats Steinbach zum städtischen Musikdirektor in Mainz gewählt worden. Der *Rühlsche* Oratorienverein (dessen Dirigent Schuricht ist) und das *Hochsche* Konservatorium (dessen Chorklassen er leitet) in Frankfurt a. M. konnten ihn für den Winter 1910/11 absolut nicht freilassen. Die Vereinigung dieser Positionen mit der Mainzer erwies sich nach längeren Verhandlungen wegen der Mainzer Theatertätigkeit als unmöglich. Herr Schuricht hat deshalb den Mainzer Vertrag nicht unterzeichnen können. Unter den Mitbewerbern soll nun ein anderer den Posten in Mainz bekommen.

— Kapellmeister *Pollack* vom Bremer Stadttheater geht an Richard Hagels Stelle an das Leipziger Stadttheater.

— Wie der „Messaggero" erfährt, hat *Caruso* einen neuen dreijährigen Kontrakt mit der Metropolitanoper in New York abgeschlossen, wonach er bei einer Verpflichtung zu 50 Gastspielen als Gesamthonorar eine halbe Million Lire erhält. (In den letzten 15 Jahren hat Caruso die erkleckliche Summe von acht Millionen ersungen, wobei der Hauptanteil auf die letzten Jahre entfällt, da sich seine Anfangsgage auf nur 80 Lire für 15 Abende belief.)

— Durch die Zeitungen ging die Nachricht, daß *Richard Heuberger*, der bekannte Wiener Komponist und Musikkritiker, seinen 70. Geburtstag begangen habe. Das ist falsch. Der Komponist des Opernballs ist am 18. Juni erst 60 Jahre alt geworden.

— Der bekannte Liederdichter und Sänger *Ludolf Waldmann* hat am 30. Juni seinen 70. Geburtstag gefeiert. Seine Lieder im Coupletton, wie „Fischerin, du kleine", „Lebe wohl, du mein schönes Sorrent" und der „Schunkelwalzer" haben weiteste Verbreitung gefunden. Freunde des jetzt in Berlin lebenden Sängers, der keine Schätze sammeln konnte, planen eine Ehrengabe für ihn.

— Die Altistin der Frankfurter Oper Frl. *Emma Schröder* ist in Preßburg (Ungarn) an den Folgen einer Operation im Alter von noch nicht 28 Jahren gestorben. Frl. Schröder gehörte zu den besten Kräften der Frankfurter Oper.

— Musikdirektor *Erdmann Hartmann*, der Gründer und Direktor des deutschen Musikdirektorenverbandes, ist 72jährig in Leipzig gestorben.

— In Worms ist Musikdirektor *Karl Haine* im Alter von 81 Jahren gestorben. Er war 42 Jahre lang Leiter des Synagogenchores und des evangelischen Kirchengesangvereins und ist auch mit kleineren Kompositionen und Dichtungen hervorgetreten.

— Der frühere Generalintendant der *Stuttgarter* Hofbühne, Dr. phil. *Julius von Werther*, ist in Pertisau im Alter von 72 Jahren gestorben. Werther hat sich im deutschen Theaterleben vielfach und an vielen Stellen bewährt. Er begann in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts als Schauspieler und Regisseur in Weimar, leitete dann das Hof- und Nationaltheater in Mannheim, später das Hoftheater in Darmstadt und wurde, nachdem er inzwischen noch einmal sieben Jahre hindurch an der Spitze der Mannheimer Bühne gestanden hatte, im Jahre 1884 Generalintendant des Stuttgarter Hoftheaters. In dieser Stellung wurde er auch geadelt. Zuletzt hatte Herr v. Werther in München sein Domizil.

— Am 12. Juli ist in *Wien* der 52jährige reichbegabte Schriftsteller und Komponist *B. Lvovsky* gestorben. Der äußerst sympathische, liebenswürdige Künstler war Schöpfer einer Reihe hervorragender Werke, darunter der erst in voriger Saison mit durchschlagendem Erfolge in Düsseldorf und Brünn aufgeführten zweiaktigen Oper „Elga", deren Dichter er auch war. Außer „Elga" wurden auch mit Erfolg aufgeführt: die Operetten „Die kleine Braune" (Text und Musik), „Der Alte kommt" (Text), beides am Karl-Weiß-Theater Berlin, „Unter Zirkusleuten" (Text) am Lustspieltheater Wien, letztes Werk mit Richard Wurmfeld, Berlin. Seit zwei Jahren arbeitete er gemeinsam mit Dr. Richard Batka an der komischen Oper „Der Zerrissene" und an dem Musikdrama „Dorian Gray", Text von Kurt Thiergen. Er schuf so, seit zehn Jahren im Engagement bei Bruno Wieland in Ravensburg stehend, eine Reihe vorzüglicher Werke, Opern, Operetten, orchestraler Werke und Lieder (diese haben die Zahl hundert weit überstiegen). Trotz seiner zwanzig großen Lebenswerke, die der Aufführung noch harren, konnte sich der bescheidene Künstler nicht durchsetzen. Immerfort mit materiellen Sorgen kämpfend und sich über den steten Mißerfolg grämend, laborierte er die letzte Zeit an einer Herzkrankheit, die ihn nun plötzlich hinwegraffte. Wieder einmal ein hervorragendes Talent, das sich erst nach dem Tode Bahn brechen muß, denn trotzdem er zwanzig Jahre in Wien lebte und ein treuer Oesterreicher war, wurde außer dem oben genannten bis jetzt kein einziges Werk in Wien aufgeführt. Ehre seinem Schaffen und Andenken! *N.*

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 21. Juli, Ausgabe dieses Heftes am 4. August, des nächsten Heftes am 25. August.

Bücher und Klaviermusik.

Buttschardt, Theoretisch-praktische Taktlehre. I. Teil. *Verlag Roding, Stuttgart.* 2.50 Mk.; Schulausgabe ca. 1 Mk. Eine Reform und Neubegründung der Taktlehre erstrebt der Verfasser, ein selbständig denkender Kopf und erfahrener Praktiker. In stufenweiser Einführung und logisch scharfer Entwicklung legt er die Schwächen der herkömmlichen Lehre bloß und setzt an ihre Stelle ein neues System, das nicht nur den Vorzug der Richtigkeit, sondern auch den der leichteren Handhabung aufweist. Im folgenden sei in Kürze die alte und neue Methode einander gegenübergestellt. Die alte Lehre identifiziert die Zeitlänge des Tons mit der Raumlänge des Taktes, sie geht deduktiv von der ganzen, einen Takt füllenden Note aus und muß dann immer teilen, setzt damit Kenntnis der B r u c h r e c h n u n g voraus, welche den Kindern fehlt. Die Rechnung stimmt überdies nur bei gerader Teilung, z. B. $^1/_1 = ^2/_2 = ^4/_4 = ^8/_8$. Wird aber der Taktraum durch kleinere und an Zahl geringere Notenwerte und durch ungerade eingenommen, so wird sie alsbald falsch; dann ist ein Ganzes $= ^2/_4, ^4/_8, ^3/_8, ^6/_{16}, ^9/_8, ^{12}/_8$ etc., bei Zerlegung in Triolen heißt es gar $^1/_4 = ^3/_8$. Die Benennungsweise Viertel und Achtel entspricht ferner nur relativen Werten, während der Schüler für sie a b s o l u t e nimmt. Sieht er, daß es auf einer Seite schwarz aussieht, wie z. B. in Beethovens op. 111, Schluß $^{12}/_{32}$ (!), so bekommt er den großen Schrecken und läßt die Hand davon, auch wenn Largo, Grave oder Adagio vorgeschrieben ist; sieht er aber Pfundnoten, dann denkt er: das ist leicht, auch wenn Presto davor steht. (Buttschardt bringt dagegen dem Schüler von allem Anfang an die Veränderlichkeit der Dauer der Noten zum Bewußtsein und berührt sich hier mit Riemanns Ideen, der in manchen seiner instruktiven Ausgaben schon über die Stücke die Zählzeit ♪, ♩ oder 𝅗𝅥 schrieb; vergl. auch seine Anmerkung zu Schuberts Impromptu in G dur, Edit. Litolff.) Ein weiterer Nachteil der alten Lehre ist, daß sie für ihre Berechnungen als Einheit ein Höchstmaß annimmt, so daß man immer nur dividieren und nicht multiplizieren kann. Man mißt ja Seidenbänder auch nicht nach Kilometern, so daß ein Zentimeter $= ^1/_{100000}$ Kilometer wäre, sondern man nimmt ein m i t t l e r e s Maß, um auch nach der Seite des Mehr noch weitere Maße bilden zu können. Buttschardt wählt nun, induktiv vorgehend, ein solches mittleres Maß als E i n h e i t s g r ö ß e. Diese nennt er una, und das kann der Reihe nach ♩, ♪, schließlich auch 𝅘𝅥𝅯 und 𝅗𝅥 sein; was z w e i m a l s o l a n g s a m geht, als die una, heißt eine dua, was drei-, vier-, fünf-, sechs- bis zwölfmal so lange dauert, heißt tria, quara, quina, sexa bis zwola. Was dagegen z w e i b i s z w ö l f m a l s o s c h n e l l geht, heißt der Reihe nach due, trie, quare bis zwole. Es wird nicht mehr mit Brüchen, sondern mit Additionen bezw. Multiplikationen gerechnet. Damit ist die R e l a t i v i t ä t, die Beziehung zur Einheitsgröße vortrefflich ausgedrückt und eine klare W e r t b e n e n n u n g geschaffen. Die a b s o l u t e Bedeutung der Noten wird durch neue F o r m b e n e n n u n g e n ausgedrückt. 𝅝 heißt die ovale, 𝅗𝅥 die gestielte, ♩ die kleine, ♪ die einstrichige, 𝅘𝅥𝅯 die zweistrichige etc. Diese Namen sind sofort leicht zu behalten und vermeiden jeden Gedanken an Dauer und Wert. Die Taktvorzeichnungen sind auch ganz leicht verständlich, sie heißen z. B. 2 𝅗𝅥 oder 4 ♩ oder 3 ♪, 12 𝅘𝅥𝅯 etc. Es gibt einen 2-, 3-, 4- bis 12-Zeitentakt. Das sind die Grundgedanken der neuen Taktlehre, welche man in dem Werkchen selbst weiter und bis ins einzelnste theoretisch und praktisch durchgeführt findet. Alle Möglichkeiten und Kombinationen sind dort erschöpft. Schwäbische Gründlichkeit und eine in langer Lehrtätigkeit erworbene Gabe der Anschaulichkeit verbinden sich mit scharfer Logik in der stufenweisen Entwicklung. (Vergl. die praktische Klopfmethode oder auch die figürliche Verdeutlichung der punktierten Note, der Sextole.) Man lasse sich durch das gefährliche Aussehen der Tabellen nicht abschrecken, sie sind nicht so schwer verständlich, wie sie scheinen. Dem Schüler gibt man den Unterricht in kleinen Dosen und praktischen Beispielen. Der neuen Taktlehre wäre weiteste Verbreitung unter Lehrern, Dirigenten, Theoretikern und Freunden der Musik zu wünschen. Jede Vereinfachung und Erleichterung ist zu begrüßen. Klavier- und Violinlehrer seien noch darauf aufmerksam gemacht, daß Buttschardt diese Reformideen auch in einer in Rodings Verlag erschienenen Reformklavier- bezw. -Violinschule praktisch verwertet hat. Da die Noten und andere Zeichen gleich bleiben und nur die Begriffe und Namen sich ändern, steht der Einführung und Verbreitung der Theorie kein Hindernis als die Unkenntnis und Trägheit entgegen. Auf den II. Teil, der die h ö h e r e Taktlehre umfassen soll, darf man gespannt sein. Das ist ein Gebiet, das noch sehr der Durchleuchtung bedarf. (Verhältnis von Tempo, Rhythmus, Metrum, Taktart, Phrasierung, Motivlehre etc.) *C. K.*

*

Blütensterne von C. Heins, im eigenen Verlag, Berlin, op. 273, 3 Hefte à 1 Mk., kompl. 2 Mk. n., erste praktische Klavierschule, die viele melodische „Lust und Fleiß anregende Tonstücke bekannter Meister in zunehmend schwieriger Folge" bietet. Hier werden sogar die Worte den Liedchen unterlegt, so daß den Kindern das Mitsingen der Melodie ermöglicht und dadurch indirekt das Auswendigspielen erleichtert wird. Die von praktischer Erfahrung des Autors zeugende Sammlung bringt außer einer großen Zahl von Winken für Lehrer und Schüler auf dem Gebiete der allgemeinen Musiklehre und außer technischen Uebungen und Unterhaltungsstücken ebenso wie „Der junge Pianist" die üblichen vollklingenden 4händigen Uebungsstückchen.

Lehrer, welche mehrere Schüler gleichzeitig unterrichten, werden Verwendung für **P. Zilchers** 3 leichte 6händige (!) Stückchen haben (à 1 Mk., Verlag Kistner). Diese klingen prachtvoll und sind im höchsten Maß instruktiv, da sie die verschiedensten Spielarten bringen. Die Schüler können und sollen in der Ausführung der 3 verschiedenen Stimmen abwechseln.

F. Saffe, op. 19, *4 kleine Klavierstücke.* 1. Reigen, 2. Lied ohne Worte, 3. Gute Nacht,. 4. Menuett, m., à 60 Pf., gleichfalls formgewandt, gedankenreich und unmittelbar ansprechend. Aus dem hübschen „Gute Nacht" vernimmt man ohne Mühe den Rhythmus der Worte: „Schlaf Kindlein, schlaf, der Vater hüt' die Schaf" usw.

Leander Schlegel, op. 30, *Ins Album*, neue Folge; 4 Klavierstücke m.—(s.). Moderner und polyphoner als die vorhergehenden haben diese Kompositionen eine leidenschaftlicher gefärbte Art; sie sind modulations- und vorhaltsreicher, bedeutender in der Erfindung und gehen nicht so bequem ein. No. 1 *Kahnfahrt* ist wohlklingend; No. 2 *Capriccio* ist ein famoses Stück, dessen Studium sich verlohnt, originell, rhythmisch interessant, nicht so leicht zu erfassen, spezifische Klaviermusik; No. 3 *Trauermarsch* eignet sich wegen des Mangels an Straffheit nicht für den praktischen Gebrauch, soll es auch nicht, es ist vielmehr ein Stimmungsbild. No. 4 wird kaum als *Walzer* empfunden werden, es ist ein etwas verquältes Stück.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 21 bringt ein stimmungsvolles Charakterstückchen „Gut Wetter machen" aus einem Zyklus von *Rudolf Mayer* in Karlsruhe, welch junger Komponist in der „N. M.-Z." hiemit zum erstenmal erscheint. Der Komponist des Liedes „Unter der Linde", *Rich. Kügele*, ist dagegen namentlich den älteren Lesern ein guter Bekannter. Sein, dem volkstümlichen Empfinden sich näherndes Lied wird in seiner ungesuchten, ehrlichen Tonsprache wieder den Weg zum Herzen vieler Sänger und ihrer Hörer finden.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Prof. N. Wegen der Verleger verweisen wir Sie auf frühere Bemerkungen, daß es am einfachsten ist, wenn bei den Musikalienhändlern am Orte selbst angefragt wird, statt den Umweg über die „N. M.-Ztg." zu wählen. Ja, im Diskantschlüssel heißt die Note c. Wir nennen Ihnen C. F. Schmidt, Heilbronn. Senden Sie uns das Quartett ein, ebenso den Bratschenzettel (Reproduktion), aber bitte nicht vor September. Jetzt in der Urlaubszeit sind detaillierte Fachauskünfte schwer zu bekommen.

K. S. Darüber unterrichten Sie sich in Berlin am besten selber. Uns ist nichts bekannt. Organistenstellen werden auch ausgeschrieben, und zwar in verschiedenen Zeitschriften. Wenden Sie sich mit Berufung auf uns an Herrn F. Lubrich, Redakteur „der Orgel". Adresse Brieg a. O.

J. B. Wenden Sie sich an Herrn Friedrich v. Schoen, Verwalter der „Richard Wagner-Stipendienstiftung" in München. 2. So bald wie möglich. 3. Nennen Sie Ihren Stand als Lehrerin bei Ihrem Gesuch. Sie können ja gleichzeitig um nähere Auskunft bitten.

J. E. in P. Die „Beiträge zur Biographie Franz Schuberts" sind die Doktorarbeit von Max Friedländer (1887). Wenden Sie sich an Ihren Musikalienhändler. Richard Heubergers Biographie in „Riemanns berühmte Musiker" (1902, Harmonieverlag), A. Nigglis Biographie in Reclams Universal-Bibliothek. Diese Bändchen Musikerbiographien sind sehr zu empfehlen für alle, die nicht eingehendere Studien zu machen beabsichtigen, sondern nur das Wesentliche in prägnanter Darstellung kennen zu lernen wünschen.

Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 21. Juli.)

Christrose. Freilich durften Sie mal wieder kommen. Die übersandte Rose dürfen Sie jedem ins Knopfloch stecken, denn auch wir fanden Gefallen an ihr. Einige Bemerkungen siehe im Manuskript.

W. V. Ihre Motette ist gut eingeführt, gewährt dann aber in der Modulation ein viel zu unruhiges Bild. Sie hätten sich in der 3. und 4. Reihe nach der Dominanttonart G dur wenden sollen, statt den 1. Teil in Des dur zu beschließen. Es fehlt Ihnen, was auch der weitere Verlauf zeigt, noch die nötige Vertiefung in das Wesen der musikalischen Logik, wie es sich gerade in der Modulation äußert. Von den 2 weltlichen Chören verdient „Der Wirtin Töchterlein" den Vorzug. Der Ausdruck ist hier von Vers zu Vers gut getroffen. Die Stelle „ich würde dich lieben" wirkt wegen der zerstreuten Stimmenlage zu matt; weil zudem der erste Tenor bis ins c geht, haben Sie sich anscheinend hier in die Satzweise für gemischten Chor verirrt. In „Abschied" ist die Taktart nicht günstig gewählt.

K. W.—V. Abschiedsstimmung hat Ihr Chor, nur greift er über die Grenzen des Volkstons hinaus. Besonders angenehm berührt der harmonisch kräftige Zug daran.

O. K., H. Mit Ihrem „ungeheuren Drang zur Musik“ verbindet sich, was Ihre 2 Erstlingsversuche dartun, ein nettes Talent. Halten Sie sich vorerst noch an das Lehrbuch Ihres Seminars und pflegen Sie fleißig das Analysieren der gespielten Klavier- und Orgelstücke.

F. G., Pl. Wir verstehen Ihre Musik (Heidenacht, Nachklang usw.) nicht. Sind Sie schon ins ersehnte Neuland gedrungen, wo weder Gesetz noch Regel gilt? Dann bewahr' uns Gott davor. Ist niemand, der Ihnen hilft? Ihre Anlagen wären nicht so übel.

S. R. In der mitgeteilten Figur ist h dem ces vorzuziehen.

Th. B., E. Sie möchten etwas Originelles bieten, was Ihnen aber noch nicht gelingt. Vereinzelte interessante Wendungen glaubt man als Anläufe zu höherem Wollen deuten zu dürfen. Auch an Extravaganzen fehlt es nicht (s. Walzer, G dur-Satz). Beim Lied müssen Sie es noch zu einer freieren Entfaltung des Begleitsatzes bringen.



Eingesandt.

— *Künstler - Vereinigungen auf dem Lande.* Man schreibt uns: Das „*Künstlerheim Waldfrieden*“ in Holzkirch a. Queis (Schlesien), das im Juli 1909 eröffnet wurde, baut sich auf dem Prinzip auf, daß Natur und Kunst innig vermählt sind. Von jeher haben die Künstler sich aus dem Geräusch der Städte in die einsame Stille zurückgezogen. Die Morgenstimmung der Landschaft, der Winde Melodien, die Felsengebilde, das grüne Waldrevier, die sich türmenden Wolken, die Dämmerung der Schatten — alles ist Poesie für das Seelenleben der Menschen. Hieraus war es gegeben, Maler und Schriftsteller zum stillen Schaffen in einem ländlichen Künstlerheim zu vereinen. Neu ist für Deutschland, auch die Musik in diesen Künstlerbund aufzunehmen. — Solche Vereinigung der Künste auf dem Lande erfordert aber auch bequeme Verbindung zu Großstädten, um Ausstellungen, Galerien, Konzerte und Theater zu erreichen. Da mein Besitz Schnellzugsbeförderung von dem lieblichen Queistal am Iser- und Riesengebirge nach Görlitz, Dresden und Berlin hat, so hatte die Gründung dieses „Künstlerheims Waldfrieden“ in Holzkirch a. Queis, das an herrlichen Mischwald grenzt, ihre Berechtigung. Lehrende Künstler und Künstlerinnen sind für Malerei und alle Musikfächer bereits tätig. Kunststudierende Frauen finden im *Internat* im Künstlerheim Aufnahme, während studierende Herren außerhalb wohnen können. — Zugleich aber bietet das Künstlerheim auch zeitweise dort weilen wollenden Künstlern und Künstlerinnen Aufnahme zu mäßigen Preisen. (*A. Deventer v. Kunow*, Mitglied des Allgem. Schriftstellerver.)

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar*.)

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Gut' Wetter machen.

Rudolf Mayr.



Fräulein MARGARETE PEICHER, Schirwindt O/P., hochachtungsvoll zugeeignet.

Unter der Linde.

Gedicht von Frz. Winkel.

Rich. Kügele.




p dolce
ü - ber uns rauschte der Lin - denbaum; — wir träumten so schö - nen, so se -
p dolce
li - gen Traum.
mf
Und
mf
Schleppend langsam.
nun bin ich einsam und al - tersmüd, vom Glück, von der Lie - be ver - las - sen. Die
mf
Ro-sen der Jugend sind lan - ge verblüht, du muß-test im To - de er - blas - sen.


p
Wo einst umschlungen wir sa-ßen zu zwein, da
p
p
sitz' ich ver-las-sen, al - lein, al-lein; und ü - ber mir rau-schet der
Ped. * Ped. *
pp dolce
Lin - den-baum; er flü-stert von mei-nem se - li-gen Ju -
pp dolce
Ped. *
- gend - traum.
pp
rit.
dim.

XXXI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Gut' Wetter machen.



Fräulein MARGARETE PEICHER, Schirwindt O./P., hochachtungsvoll zugeeignet.

Unter der Linde.

Gedicht von Frz. Winkel.

Rich. Kügele.




p dolce
ü - ber uns rauschte der Lin - denbaum; — wir träumten so schö - nen, so se -
p dolce
li - gen Traum.
mf
Und
mf
Schleppend langsam.
nun bin ich einsam und al - tersmüd, vom Glück, von der Lie - be ver - las - sen. Die
mf
Ro-sen der Jugend sind lan - ge verblüht, du muß-test im To - de er - blas - sen.


p
Wo einst umschlungen wir sa-ßen zu zwein, da
p
p
sitz' ich ver-las-sen, al - lein, al-lein; und ü - ber mir rau-schet der
Ped. * Ped. *
pp dolce
Lin - den-baum; er flü-stert von mei-nem se - li-gen Ju -
pp dolce
Ped. *
- gend - traum.
pp
rit.
dim.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

1910 Heft 22

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Inhalt:

Zum Verständnis und richtigen Vortrag von Beethovens f moll-Sonate op. 2.

Mechanische Musikproduktionen sind von jeher der Schrecken wahrhaft musikalisch Gebildeter gewesen. Mag auch der Musikautomat noch so fein und kunstreich konstruiert sein und auf Momente sogar den Schein eines ausdrucksvollen Spiels täuschend hervorbringen: immer wieder kommt doch das geistlos Mechanische zutag, weil eben die lebende Seele, der Geist sich nie und nimmer mechanisieren läßt. Am ehesten mag solche Musik noch ertragen werden, wenn sie vorwiegend Tonspiel ist. Wo sie aber, wie in der Mehrzahl der Beethovenschen Sonaten, zur wirklichen Tonsprache, zum beredten Ausdruck der tiefsten Seelenbewegungen wird, da wäre jeder Mechanismus eine Sünde wider den heiligen Geist der Musik. Aber sind es denn bloß die künstlichen Musikwerke, die den toten mechanischen Vortrag geisterfüllter Tondichtungen so abstoßend machen? gibt es nicht auch lebendige Automaten, Klavierspieler die schwere Menge, deren Vortrag dem Geklimper der Spieluhr nur allzusehr ähnelt, weil zwar die Noten vielleicht ganz korrekt und nach Vorschrift abgespielt werden, aber jeder geistige Ausdruck fehlt? Der Spieler kann sogar große Gewandtheit dabei zeigen, was hilft's aber, wenn die Seele im Vortrag vermißt wird? Wie oft klagte Beethoven über solche Spieler und konnte spottend sagen: „Mit der Geläufigkeit der Finger laufe den Herren Virtuosen gewöhnlich Verstand und Empfindung davon." Die Notenschrift, eine wie geniale Erfindung sie auch ist, kann eben nicht alles sagen, was der Komponist in Tönen ausdrücken will, sie ist der tote Buchstabe, den nur der Geist lebendig machen kann. Verstand und Empfindung, das eben können uns die Notenköpfe mit ihren Strichen und Häkchen, kann uns die ganze Menge der Takt-, Zeit- und Stärkebezeichnungen nicht geben, und wer sich bloß an diese Zeichen hält, an dessen Spiel muß offenbar werden, daß „der Buchstabe tötet". So eine Beethovensche Sonate will nicht bloß eingelernt sein, es gilt, sich in dieselbe hineinzuleben. Und eben dazu dem und jenem Beethoven-Spieler unter den Lesern, soweit es möglich ist, behilflich zu sein, ist der Zweck der nachfolgenden Ausführungen.

Mit Absicht habe ich zu diesem Zweck eine der kürzeren, keine besonderen Schwierigkeiten bietenden Sonaten gewählt, damit auch diejenigen unter unseren klavierspielenden Lesern, die an die großen schwierigen Sonaten sich nicht oder noch nicht wagen dürfen, einen Nutzen davon haben. Wie alle Sonaten Beethovens aus dessen erster Schaffensperiode herrscht in der f moll-Sonate op. 2 die einfachere, leichtere Schreibart und eine dünnere Stimmführung noch vor: große harmonische Fülle gibt es da nicht, weshalb auch im Vortrag große Kraftanstrengungen zu vermeiden sind. Merkwürdig aber ist, wie in dieser frühesten Sonate doch der Beethovensche Geist schon so deutlich (mehr als in manchen späteren) sich ausprägt, trotzdem daß man das Vorbild Haydns und Mozarts noch wohl erkennt. Und es ist interessant, zu beobachten, wie Beethoven gerade an diejenigen Werke Mozarts gerne anknüpft, in denen dieser Meister nicht im reizvollen Tonspiel schwelgt, sondern — wie besonders in seinen späteren Werken — eine tiefere Leidenschaft zum Ausdruck bringt. So kann man gleich beim Anfang der f moll-Sonate an das Thema des Finale von Mozarts g moll-Symphonie oder auch an seine Sonaten-Fantasie in c moll erinnert werden.

Der im ganzen zarte, fast weibliche Charakter der Sonate tritt gleich im ersten Satze zutage. Die feine Zeichnung will nicht mit derben Pinselstrichen wiedergegeben sein, auch wo ein ff steht. Um so mehr handelt es sich um feinere Nuancierung und Akzentuierung. Besonders wichtig ist bei dem eigentümlichen Charakter der Sonate die rhythmische Auffassung und Darstellung, und da dies auch bei den meisten anderen Sonaten des Meisters von größter Bedeutung ist, so sind darüber, ehe wir auf die f moll-Sonate im einzelnen eingehen, noch folgende allgemeine Bemerkungen vorauszuschicken.

Daß die vom Komponisten beigesetzten Vortragszeichen nur die allernötigsten Anweisungen zur Ausführung für den Spieler geben, ist vor allem festzustellen. Zwischen dem pp und ff gibt es ja nicht bloß ein piano, ein mezzo forte und forte, sondern noch eine unendliche Zahl von Abstufungen und das accelerando und ritardando sind nur ganz allgemeine unbestimmte Bezeichnungen für alle die feineren Nuancierungen im Zeitmaß, für die freie Bewegung zwischen den immer gleichen Taktpfählen, die ein lebensvoller Vortrag erfordert. Was hilft also das korrekteste Herunterspielen von den Noten? Wer nicht „zwischen den Zeilen zu lesen" versteht, wird's nie erringen. Was den Vortrag einer Beethoven-Sonate so besonders schülerhaft und mechanisch-automatisch erscheinen läßt, ist das gleichmäßige Zeitmaß, das pedantisch strenge Festhalten von Takt und Tempo. Sollte mancher Leser das bedenklich finden, so mag er wissen, daß ich mit dieser Auffassung nicht allein dastehe. Ich kann mich dabei auf die Ausführungen eines der gewiegtesten Beethoven-Kenner,

des Bernhard Marx u. a., berufen, der ja mit tiefem Verständnis gerade in Beethovens Sonaten eingedrungen ist und bei aller Taktfestigkeit im Prinzip doch entschieden für die Taktfreiheit im Vortrag eintritt.

Die althergebrachten Tempobezeichnungen „Allegro", „Presto", „Andante" usw. sind ja selber schwankend und vieldeutig. Man hat diesem Uebelstand durch den Metronom abzuhelfen versucht. Auch Beethoven hat sich für Mälzels Metronom interessiert; Czerny und Moscheles u. a. haben bei sämtlichen Sonaten das Tempo metronomisch bezeichnet. Doch kann diese Bezeichnung nur im allgemeinen dem Spieler eine gewisse Richtschnur geben und ist überdies in vielen Fällen nicht ganz einwandfrei. Beethoven hat einige seiner Werke, so die Symphonien und teilweise die Quartette bis op. 95 selber metronomisiert (von den Klaviersonaten nur die große B dur op. 106). Bei der neunten Symphonie wurde ihm die Metronomisierung offenbar beschwerlich, er hatte zwei ziemlich voneinander abweichende Angaben gemacht und erklärte zuletzt: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, braucht ihn nicht und wer es nicht hat, dem nützt er doch nicht." Ueber eine annähernde Tempobestimmung kann man schon deshalb nicht gut hinausgehen, weil das Zeitmaß bis zu einem gewissen Grad auch von der Stimmung des Vortragenden und der jeweiligen Situation abhängt. Freunde und Schüler Beethovens haben einstimmig versichert, daß er seine Kompositionen jedesmal wieder anders vorgetragen habe. In jüngeren Jahren habe der Meister seine Sonaten um ein Gutes schneller gespielt. Einst gab er (wie Schindler berichtet) seinen Schülern auch die Gründe an, warum er seine Werke jetzt anders fühle, als vor 15 und 20 Jahren. Ratsam ist, die Sonatensätze lieber in gemäßigtem Tempo, als zu schnell zu spielen. Je reicher der Inhalt eines Satzes ist, destoweniger ist Uebereilen am Platz. Unsere Zeit hastet ohnedies allzusehr. Ein Beweis, daß selbst die von Beethoven angegebenen Tempi mit Vorsicht aufzunehmen sind, ist z. B. das „Presto" des Finale der F dur-Sonate op. 10. Würde dieser Satz wirklich „Presto" im gewöhnlichen Sinne gespielt, so wäre der Reiz und die ganze Feinheit dieses Fugato dahin. „Was tritt so alles in den Mittelstimmen heraus," sagte Beethoven einst zu Schindler, als er eine seiner Kompositionen in langsamerem Tempo als gewöhnlich nahm. Daß auch einzelne Partien in einem und demselben Satz mit abweichendem Tempo vorgetragen werden müssen, dafür bietet ein Beispiel der erste Satz der Appassionata, wo der so feierlich majestätisch einherschreitende Seitensatz in As dur zweifellos nicht in dem anfänglichen Allegro-assai-Tempo gespielt werden darf. Also wir sehen: ein Sonatensatz Beethovens darf nicht mit metronomischer Genauigkeit vom ersten bis zum letzten Takt heruntergespielt werden: es gibt nicht bloß kein allgemein und für alle Zeiten feststehendes Tempo fürs Ganze, auch beim Vortrag der einzelnen Partien des Ganzen muß die Freiheit (NB. nicht die subjektive Willkür!) walten. Aber wie mit den größeren Partien, so verhält sich's in dieser Hinsicht auch mit den einzelnen Takten. Dem Schüler muß ja freilich als Grundsatz zur Pflicht gemacht werden, jede Note genau nach dem ihr zukommenden Zeitwert zu spielen. Aber auf dieser Grundlage muß sich die Freiheit erheben. Taktfestigkeit ist Ausdruck des inneren Gleichgewichts, aber das darf nicht zur Einförmigkeit werden, das Leben verlangt Bewegung, Ebbe und Flut. Taktfreiheit entspricht dem regen Gemütsleben; dem Auf- und Abwogen, dem Vordringen und zagenden Zurückweichen muß auch die Tonbewegung entsprechen. Taktfreiheit ist für die erhöhten Lebensmomente Naturgesetz, ist auch das Ursprüngliche; man hat jahrtausendelang musiziert, ehe man die Musik in die Grenzpfähle der Taktstriche gesteckt hat. Wenn der Komponist überall die kleinen Abweichungen vom metronomischen Takt, all die kleinen Freiheiten notieren wollte, die ein richtiger Vortrag erfordert, so würde das den Spieler mehr verwirren, als unterstützen. *Schindler* urteilte übereinstimmend mit Ries von Beethovens Spiel, daß es stets frei allen Zwangs gewesen sei: „ein tempo rubato im eigentlichsten Sinne des Wortes, wie es Inhalt und Situation bedingte, ohne aber nur den leisesten Anklang an eine Karikatur zu haben." Und Beethoven sagt: „Die Empfindung hat auch ihren Takt." Und doch soll bei alledem das Taktgefühl nicht verletzt werden, das Grundmaß soll stets durchleuchten, der geraden Linie vergleichbar, während die freie Bewegung der Wellenlinie gleicht. Auch die Wellenlinie bleibt noch Linie. —

Kehren wir jetzt wieder zur f moll-Sonate zurück: wie nahe liegt die Anwendung der oben gegebenen allgemeinen Gedanken und Prinzipien gerade auf diese Sonate!

Der erste (auch der dritte) Satz hat etwas mehr der Rede, als dem Gesang Verwandtes, das klingt wie ein interessantes Gespräch, ein Satz folgt mit logischer Konsequenz aus dem andern. Die Phrasierung ist deshalb eine fast selbstverständlich einleuchtende. Das Thema gestaltet sich sehr einfach aus dem Motiv der 2 ersten Takte:



Einen Ton höher, was eine Steigerung der Empfindung bedeutet, wird das Motiv wiederholt, diese Steigerung wird in Takt 5 und 6 gleichsam kurz rekapituliert, um dann sicher zum Ziel und Höhepunkt im ff Takt 7 zu gelangen. Obgleich anfangs nur piano vorgezeichnet ist, wird der Spieler doch (wie oben angedeutet) bis zum Anfang des 2.. Takts eine kleine dynamische Steigerung und von da an wieder eine kleine Abnahme der Kraft fühlen lassen, ebenso auch in Takt 3 und 4, auch das b in Takt 6 muß schon stärker, als das as in Takt 5 erklingen. Man wird bald erkennen, wie viel ausdrucksvoller auf diese Weise die musikalische Sprache wird. Auch die sich wiederholenden Schläge der Begleitung sollten nicht plump monoton, sondern in leichtem crescendo gespielt werden, aber bloß bis zum 4. exklusive, damit auch diese einfache Begleitung soweit möglich beseelt sei. Die Beseelung im Vortrag kommt aber nicht bloß auf dynamischem, sondern zugleich auf rhythmischem Wege zum Ausdruck, was gleich bei den ersten 8 Takten zu beachten ist. Was das Tempo des Satzes im allgemeinen betrifft, so mag der Spieler die metronomische Bestimmung 𝅗𝅥 = 108 akzeptieren; wir wissen aber, daß bei aller Taktfestigkeit im allgemeinen ohne Taktfreiheit keine Beethovensche Sonate richtig vorgetragen werden kann. Müssen die 4 ersten Takte — übrigens mit Berücksichtigung des Einschnitts nach Takt 2 — scharf im Takt gespielt werden, so fordert schon das zweimalige sf. im 5. und 6. Takte eine leichte Zurückhaltung am Anfang, im 7. Takte dagegen muß mit allem Nachdruck retardiert werden, wie dann auch im 8. Takte die Fermate, das Punktum des achttaktigen Satzes, streng einzuhalten ist. Wie beredsam wird auf diese Weise das einfache Thema! Klingt das nicht wie eine anfangs sanfte, dann nachdrücklich betonte, verstärkte, zuletzt bis zur Entrüstung sich steigernde Klage, die aber (Takt 8) in Resignation übergeht, als sprächen die Töne: warum sich so sehr betrüben, warum auch sich erzürnen? es muß ja so sein! Das Thema wird jetzt vom Baß aufgenommen im Moll der Dominante und die Sechzehntel-Figur des 2. Taktes von der rechten Hand imitatorisch weitergesponnen, bis wir Takt 16 zur Dominante der Paralleltonart gelangen, welcher Schritt durch zweimalige Wiederholung (Takt 16—19) gleichsam bestätigt wird (gleich wie der Redner seine Aussage bekräftigen würde mit den Worten: „Ich kann dies mit Bestimmtheit versichern.") Es folgt jetzt ohne jede Unterbrechung das Seitenthema in As dur, in schönem Kontrast zum ersten Thema gebunden abwärts schreitend. Entsprechend der absteigenden Richtung dieser Töne wird der Spieler

auch decrescendo spielen, dagegen das zweite fes als schneidenden Vorhalt stark hervorheben.



Ist das nicht ein schmerzliches Aufseufzen aus bangem Herzen? Die darauffolgende Achtelfigur bringt mehr Bewegung in dieses Thema, dem Seufzer folgt ein rascheres Aufatmen, fast in ein Schluchzen übergehend. Diese etwas unruhige Figur, die etwas peinlich Suchendes, Verlangendes hat, geht dann in die abwärtssteigende Tonleiter über und beruhigt sich auf diese Weise (also im Tempo zurückhalten!), während dafür der Baß in der Gegenbewegung jetzt den suchenden, aufstrebenden Charakter zeigt, bis auch dieses Streben Takt 41 zur Ruhe kommt. Ein überaus ansprechendes, zartes Schlußsätzchen, das schmerzlichsüße Resignation ausdrückt, beschließt den ersten Teil. Wie in den meisten Sonatensätzen, so trifft es auch in unserer Sonate zu, daß das erste Thema einen kräftig männlichen, das zweite einen mehr weichen, gesangsmäßigen, weiblichen Charakter hat. — Der zweite Teil ist, entsprechend der Einfachheit und Prägnanz in der Anlage des ganzen Satzes, ebenfalls einfach gehalten. In der „Durchführung", der charakteristischen Partie der Sonatenform, begegnen sich die verschiedenen Motive des ersten Teils, erscheinen in neuer Tonart, anderer Harmonisierung, oft in kontrapunktischer Verschlingung; Umkehrung, Variierung, Modulation — alles dient dazu, den Hauptgedanken in neuer Beleuchtung und Bedeutsamkeit hervortreten zu lassen. Das im ersten Teil in klarer, einfacher Gestalt Gegebene gärt durcheinander, um zu neuer Klärung zu gelangen und in neuem Glanz wieder zu erscheinen. Hier, in unserer Sonate, ist alles dies auf das einfachste Maß beschränkt, fast kunstlos, der Hauptreiz besteht in der Modulation. Das erste Thema tritt jetzt in Dur auf, schlägt aber bald wieder, schon im 5. Takt, in Moll um und biegt in die Dominante von b moll ein. Das weibliche Motiv des Seitenthemas erscheint dreimal in b moll, dann in c moll, das drittemal wird es vom Baß aufgenommen, welcher dann über b moll, As dur, f moll schreitet, sich in Synkopen verliert, und in der Fortspinnung der synkopischen Figur zuletzt in der Dominante C anlangt. Ueberaus fein ist hier das Tasten und Suchen, das immer leiser wird, bis mit der Sechzehntelfigur crescendo der Uebergang zum Hauptthema in genialer Ungezwungenheit und Leichtigkeit erfolgt. Die Wiederholung des ersten Teils wird nun konsequent durchgeführt. Der ganze erste Satz hat ausgesprochenen Mollcharakter, alles, auch das zuerst in As dur auftretende Seitenthema mit seinem Fes und das ausdrucksvolle Schlußmotiv mit Ces, ist in den Schleier der Molltonart gehüllt. Deshalb ergibt sich auch die Wiederkehr im zweiten Teil in Moll so natürlich, so selbstverständlich, das zweite Thema, sowie das Schlußsätzchen klingt in Moll womöglich noch schöner, interessanter, als in Dur. Besonders wirkungsvoll ist der durch die zwei Schläge in F_7 und Es_7 verlängerte, energische Schluß, der uns kundtut, daß die im ganzen sanfte, elegische Stimmung doch einer nicht allzuweichen, sondern männlich kräftigen Natur entspringt. Dieser männlich trotzige Schluß, der wuchtig und im Tempo zurückhaltend gespielt werden muß, weist schon auf das Finale hin und bildet so ein wohlzubeachtendes Einheitsmoment für die ganze Sonate, welche durch Einheitlichkeit bei aller Mannigfaltigkeit in der Entwicklung der Grundstimmung besonders sich auszeichnet.

Als ein Hilfsmittel zur richtigen Auffassung und damit zum schönen lebendigen Vortrag der Beethovenschen Sonaten dürfen wir auch die Andeutungen nicht verschmähen, die entweder der Meister selber, sei's in der Ueberschrift, sei's durch eine gelegentliche Bemerkung uns hinterlassen, oder die durch Tradition sich fortgepflanzt haben — bezüglich des ideellen Inhalts einer Sonate oder der äußeren oder inneren Veranlassung zu der Komposition. Gerade das Beredsame, geistig Lebendige der Beethovenschen Sonatenmusik läßt sich bei einer deutlicheren Vorstellung vom Stimmungscharakter und geistigen Inhalt des betreffenden Werkes viel besser und packender wiedergeben. Auch in dieser Beziehung gilt es, „zwischen den Zeilen" lesen zu können. Nun fehlt uns freilich auch die geringste derartige Andeutung bezüglich der f moll-Sonate; dafür aber ergibt sich die Grundstimmung derselben unzweideutig aus den Tönen, und wenn es auch ein verkehrtes Unterfangen wäre, den ideellen Inhalt dieser Sonate (wie überhaupt jeder anderen) in Worten und Begriffen wiedergeben zu wollen, so ist es gewiß ein nicht zu verachtendes Hilfsmittel für den Vortragenden, wenn er die Grundstimmung der Sonate sich klar macht und auch etwa in einer Dichtung sich lebhafter zu Gemüt führt. So möchte ich die paar Verse von Ernst Schulze († 1817) dieser Sonate als Motto an die Stirne schreiben:

„O Herz, sei endlich stille,
Was schlägst du so unruhvoll?
Es ist ja des Himmels Wille,
Daß ich sie lassen soll.
Wir wollen es mutig ertragen,
Solang nur die Träne noch rinnt
Und träumen von schöneren Tagen,
Die lange vorüber sind."

Ist der erste Satz noch voll von dem Ausdruck der Unruhe und die Resignation noch nicht völlig erreicht, so liegt dagegen in den Tönen des Adagio eine sanfte fromme Ergebung. Einen herrlichen Kontrast bildet dies vom Geist der Sanftmut erfüllte Adagio auf den männlichtrotzigen Schluß des ersten Satzes. Marx nennt es „ein kindlich Gebet". Es tröstet, wenn es auch nicht Erhörung findet, sondern (im Seitensatz) die frühere Bangigkeit nicht ganz fernhalten kann. Hier ist alles — im Gegensatz zum sprechenden ersten Satz — inniger, melodischer Gesang, untermischt mit reizvollen Verzierungen, durch welche aber der Gesang deutlich, wie durch einen fein gewobenen Schleier, hervorleuchtet. „Es ist ja des Himmels Wille," mag man aus diesen Tönen heraushören und -hörenlassen. Eine ruhige Gelassenheit, ein innerer Seelenfrieden weht uns an daraus, und doch nicht bloß dies, sondern zugleich ist es ein Vergessen jedes Leids in holdem Tönespiel, in seligem Träumen, namentlich von Takt 25 an, wo die Melodie von allerlei Arabesken umrankt ist, wiewohl sie noch wunderschön dahinter hervorklingt. Wir könnten dabei an die Worte des Gedichts denken „und träumen von schöneren Tagen, die lange vorüber sind". Wohl regt sich nach den 16 Takten des Hauptthemas in dem d moll-Seitenthema wieder der schmerzliche Gedanke, das Bild verdüstert sich, lebhaft erinnert besonders der doppelte Vorhalt in der Ober- und dann in der Mittelstimme (sf.) an das Fes des Seitenthemas im ersten Satz, doch kommt die sanft-heitere, kindlich-fromme Grundstimmung des Adagios bald wieder zum Vorschein, um anzuhalten bis zum Schluß. Was die Struktur dieses zweiten Satzes betrifft, so zeichnet er sich aus durch schöne, übersichtliche Symmetrie. Das Grundmotiv ist schon in den 2 ersten Takten ausgesprochen.



Aus diesem Keim hat der Tondichter ein Lied von zweimal 8 Takten geschaffen, das man versucht ist, mitzusingen, trotz dem rein instrumentalen Charakter, der ihm gegeben ist. Auf die zweimal 8 Takte des Hauptsatzes folgt schön kontrastierend der Moll-Mittelsatz,

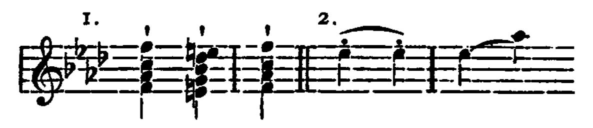


der aber bald von d moll über G 7 nach C dur übergeht. Das Hauptmotiv erscheint nun in dieser Tonart von einer ausdrucksvollen Baßpassage getragen und nachher variiert und figuriert, doch bald und leicht erfolgt die Rückkehr aus der Dominante nach der Tonika und zum Hauptsatz, welcher dann, mit reicheren Verzierungen ausgestattet, wiederkehrt, das in C dur Gegebene in F wiederholt und in anspruchsloser Weise, mehr und mehr verklingend, schließt. —

Das nun folgende Menuetto ist in der Stimmung wieder mehr dem ersten Satze verwandt, ein unruhiges Suchen und Verlangen liegt darin. „Ohne Rast und Ruhe", ist auch der Charakter des Trio, doch liegt in diesem Trio etwas von der sanften Beruhigung, die der Tondichter im Adagio gefunden und zum Ausdruck gebracht hat. Bei dem unisono im Menuett bricht auch wieder, wie am Schluß des ersten Satzes, die männlich-kräftige Erhebung, die mit starkem Willen alles Kleinliche, Unruhige abzuschütteln bemüht ist, durch. Was die musikalische Form dieses dritten Satzes anlangt, so darf sie in Anbetracht der reichlichen Gegenbewegung, der Selbständigkeit der Ober- und Unterstimme, der kontrapunktischen Behandlung der beiden Stimmen im Trio, als eine besonders glückliche, bei aller Einfachheit und Leichtigkeit den Geist befriedigende bezeichnet werden. Ein solch beredtes Tonstück, wie dies Menuett, darf nicht wie ein Tanz in gleichmäßigem Takt abgespielt werden. Hier sind allerlei rhetorische Pausen, Cäsuren anzubringen; denn das redet fast wie mit Worten in kurzen Sätzchen, mit Komma, Strichpunkt, Punktum. So sind im ersten Teil nicht weniger als 7 Einschnitte zu beachten: nämlich nach dem 2. Viertel des 2., 4., 6., 8., 10. und 12. Taktes; der Spieler hat bei diesen Einschnitten ein Komma zu setzen und fühlbar zu machen durch kaum merkliches Absetzen, Innehalten am Schluß des Teils, Takt 14, setzen wir das erstemal ein Semikolon, das zweitemal ein Punktum. Die Viertelpause genügt da lange nicht. Aehnlich ist die Phrasierung des zweiten Teils. Beim unisono ff wuchtige Zurückhaltung, dann aber fest im Takt weiter bis zum p (Takt 21); Takt 22 und 24 wieder das Komma; am Schluß das Semikolon bezw. Punktum. — Mehr gleichmäßige Bewegung fordert das passagenreiche Trio, ein Komma aber mit kaum fühlbarer Pausierung setzen wir nach dem 4. Takt, und um die reizvolle Schlußwendung des Sätzchens hervorzuheben, möge der Spieler im 8. und 9. Takt ein klein wenig retardieren. Teil II wieder mit gleichmäßigem Tempo, aber mit crescendo vom 1. bis 4. und vom 5. bis 8. Takt (Komma nach dem 4. Takt), dann vom ff an oder schon ein paar Achtel vorher entschiedenes Zurückhalten im Zeitmaß bis zum piano.

Wir kommen zum F i n a l e. Auch dieser Satz ist wunderschön abgerundet und aus Einem Guß. Nicht die Rondo-, sondern die Sonatenform, wie im ersten Satz, herrscht hier vor.

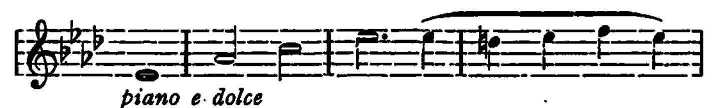
Das unruhige Suchen und Sehnen steigert sich hier zu heftiger Leidenschaft, die wogende Triolenbewegung, das Anschwellen vom p zum ff, dem langsam anrückenden Sturm vergleichbar, dazu das scharf markierte Hauptthema — das alles ist schon echt Beethovenscher Geist. Das Thema bildet sich aus zwei Motiven, dem trotzigen ersten (staccato) und dem weichen zweiten (leg.)



und leitet sehr bald über G 7 nach dem Seitenthema in c moll über, das mit einer unheimlich wühlenden Triolenfigur beginnt. Die eigentliche Kantilene hebt jedoch erst mit Takt 34 an, ein merkwürdig charakteristisches Motiv, das unzweideutig eine heitere edle Gelassenheit ausspricht und mit Behagen wiederholt wird.



Aber der Zorn bricht wieder hervor, weil ihm nun einmal das Glück versagt ist, will er dem stolzen Trotz des Schmerzes sich voll hingeben. Man kann hier an die bitteren Worte des oben angeführten Gedichtes denken: „Und gab auch dein junges Leben dir n i c h t s a l s W a h n und P e i n, hat's ihr nur Freude gegeben, so mag's verloren sein." Die Wogen der Leidenschaft dringen wieder mächtig an und so schließt der erste Teil dieses Satzes, wie er begonnen hat. Nun aber der zweite Teil: welch herrliche Kontrastwirkung! Alles Beunruhigende, Empörende ist abgeschüttelt worden mit einem kräftigen Entschluß (die ff-Schläge am Schluß des ersten Teils!), die Wolken sind verscheucht, ein stiller blauer Himmel tut sich auf in der Seele des Tondichters. „O Herz, sei endlich still" — es ist wirklich still geworden.



Fast ist's, als ob eine andere Stimme, eine tief beruhigende, ein tröstender Engel das unruhvoll klopfende Herz besänftigen würde; als ob die Sonate hier dramatisch werden wollte, kein bloßer Erguß der Seele des Tondichters, sondern zum Zwiegespräch würde. Der Ausdruck steigert sich zu tiefer Innigkeit. „Nichts als der Ausdruck reinster Andacht, des Gebets, das schon an sich, auch ohne Erhörung, Wohltat des Trostes und innerliche Wiederherstellung ist," spricht B. Marx sich darüber aus. Ihm erscheint dieser Seitensatz fast orchestral gedacht, es drängt sich ihm bei Takt 1—8 die Vorstellung der Klarinette auf, bei Takt 9—16, meint er, könnte man an die jener klangverwandte, aber kleinere, kühlere Flöte, nachher an die Oboe und bei der Achtelfigur an die beweglichere Violine denken. Er glaubt sogar, daß der Spieler durch diese Vorstellung für den richtigen Vortrag beeinflußt werden könnte. Die wiederkehrenden Triolen melden wieder die Rückkehr zum Hauptthema an, die aber durch einen längeren Aufenthalt in der Region des kleinen Nonakkords mit seiner charakteristischen Färbung noch verzögert wird. (Man kann diese Partie als den eigentlichen Durchführungsteil betrachten.) Ausgezeichnet ist die Vermittlung zwischen den beiden kontrastierenden Motiven:



Man bemerke, wie das Anfangsmotiv f e f hier jetzt auch in der Triolenfigur auf der Dominante C bald in der Ober-, bald in der Unterstimme auftritt, bis es dann zur None des c des aufsteigt.



Wie schön löst sich auf diese Weise zuletzt das Hauptthema wieder aus! Die Wiederholung erfolgt nun ohne wesentliche Aenderung in der Haupttonart. Das Seitenthema erklingt da in besonderer Schönheit. Die wogende Triolenbewegung setzt keinen Augenblick mehr aus, die darin ausgesprochene Leidenschaft steigert sich vielmehr wieder bis aufs Höchste und auf diesem Höhepunkt schließt das Ganze plötzlich ab. — Bei allem Wechsel der Stimmung, die von einer inneren Unruhe in heftige Leiden-

schaft, von sanfter elegischer Resignation in männlichen Zorn sich wandelt, ist doch eine innere Folgerichtigkeit und Einheitlichkeit in der Grundstimmung, wie in der künstlerischen Gestaltung der ganzen Sonate nicht zu verkennen. Im Unterschied zum sprechenden Charakter des ersten Satzes ist das Finale, abgesehen von dem ruhig sinnenden Mittelsatz, ein ununterbrochenes Ausströmen der inneren Leidenschaft, was auch im Vortrag durch ein im allgemeinen gleichmäßig rasches Tempo ohne viel rhythmische Aenderungen und Einschnitte wiederzugeben ist. Das zeigen schon die unausgesetzt fortwogenden Triolen. Doch ist dadurch eine gewisse Taktfreiheit nicht ausgeschlossen. Unmöglich z. B. können die beiden mit f und ff bezeichneten Schläge im 2. und 4. Takt usw. ganz so rasch wie die zwei ersten schwächeren gespielt werden. Sie verlangen mehr Nachdruck, aber ebendeshalb etwas mehr Zeit! Jeder einem Tone gegebene Akzent bringt ja unwillkürlich auch eine kleine rhythmische Veränderung mit sich schon infolge des stärkeren Drucks, der auf die Tasten ausgeübt werden muß. Auch das weichere zweite Motiv (das übrigens direkt aus dem ersten hervorgegangen ist) in As dur verlangt wohl eine leichte Zurückhaltung um des innigeren Ausdrucks willen. Im 3. Takt desselben (Takt 8) dürfte ein crescendo und ritardando angebracht sein. Von Takt 34 an, wo die in Oktaven gehende edle Melodie des Seitensatzes beginnt, wird der Spieler diese Melodie gleichfalls nicht ohne ein leichtes Retardieren voll zum Ausdruck bringen können, es liegt zu viel Seele darin, als daß sie in ganz gleichmäßigem Tempo gespielt werden dürfte. Daß die innige Kantilene am Anfang des zweiten Teils, wiewohl sie zum Teil in ganzen und halben Noten sich bewegt, doch noch ein ruhigeres Tempo vertragen kann und dadurch noch eindringlicher wirkt, ist nicht zu bezweifeln. Aber im großen und ganzen ist in diesem Finale aus dem oben angeführten Grund das tempo rubato seltener am Platze und ein gleichmäßiges Ausströmenlassen der von einer anfangs verhaltenen, nun aber zu freiem Ausbruch kommenden Leidenschaft zeugenden Töne geboten.

Die hiermit gegebenen Ausführungen zum Verständnis und richtigen Vortrag unserer Sonate sind nun freilich auch wieder nur Andeutungen, Anweisungen und Winke, die, wenn sie rein äußerlich und buchstäblich genommen werden, ein geistloses mechanisches Spiel nicht verhüten können. Darum sollte sich, wer ohne musikalisches Talent und ausgeprägten Musiksinn ist, an Beethovensche Sonaten überhaupt nicht wagen. Es gehört ein feines Gefühl dazu, immer das Richtige in der Dynamik und Rhythmik beim Spiel herauszufinden, und dieses Gefühl kann zuletzt nur der Geist dem Geiste geben. Schon das zu wissen aber ist gut, es kann den Spieler vor Verpfuschung der herrlichen Meisterwerke bewahren und vielleicht für ihn der Anfang zu einem wahrhaft beseelten, geist-lebendigen Vortrag werden. **Dr. A. Schüz.**

Führer durch die Violoncell-Literatur.

Von Dr. HERMANN CRAMER (Berlin).

(Fortsetzung.)

Rußland, andere slawische Länder und Ungarn.

Asantschewsky v., M., geb. 1839 in Moskau, Schüler Richters und Hauptmanns in Leipzig. War bis 1876 Rubinsteins Nachfolger am Petersburger Konservatorium. Sonate op. 2 in h moll. Heilbronn, Schmidt.

Barjansky, A. Sonate op. 4 in a moll. Leipzig, Cranz.

Bohus, Johann. Sonate op. 101 in h moll. Hannover, Oertel. 2.50 M.

Ein anspruchsloseres Werk, das für harmlose Hausmusik geeignet sein mag. Glatt und fließend, entbehrt es nicht großer Sanglichkeit der Themen. Für beide Spieler dankbar. (ms.—s.)

Chopin, Friedrich, 1810—1849, geb. in Zelazowa-Wola bei Warschau. Lebte die Hauptzeit seines Lebens in Paris. Sonate op. 65 in g moll. Leipzig, Peters, herausgegeben von F. Grützmacher. 2 M. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1 M. Wien, Universaledition, herausgegeben von J. van Lier. 2 M. Braunschweig, Litolff, herausgegeben von L. Grützmacher. 1.50 M.

Außer für das Klavier hat dieser Meister nur wenige Werke geschrieben; darunter einige Sachen für das Violoncello und unter diesen die Sonate. Ist sie auch nicht zu den schönsten Werken dieses Klaviergottes zu rechnen, so ist sie doch ein recht ernsthaftes Werk und bietet genug, was die Bekanntschaft mit ihr lohnt. Ganz besonders ist auf den prachtvollen langsamen Satz, ein entzückendes, mit überaus einfachen Mitteln wirkendes nocturne-artiges Larghetto aufmerksam zu machen. Auch das Scherzo mit seiner verschleiertwehmütigen Heiterkeit ist zu erwähnen. Im übrigen ist das Werk, besonders in seinen beiden Ecksätzen rhythmisch, harmonisch und fingertechnisch stellenweise besonders schwer. (s.)

Dohnányi v., Ernst. Sonate op. 8 in B. Mainz, Schott. 5 M.

Eine der besten neueren Sonaten, die leider in der Behandlung der Violoncellostimme häufig mehr gegen als für das Instrument geschrieben ist. Das Werk steckt als Ganzes so voll warmer Empfindung, Erfindung und Gestaltungskraft, daß bei wiederholtem Spielen nur immer neue Schönheiten zutage treten. Es enthält im ersten Satze viele Züge von Brahms, bringt eine prachtvolle Ballade als zweiten Satz und ein höchst keckes Scherzo. Einen wundervollen Ausgang findet es in den prächtigen, bedeutenden, geistvollen Variationen des Schlußsatzes; das ist ein meisterlicher Satz, dessen Schwierigkeiten von ernsten Spielern gerne werden überwunden werden. (ss.)

Goldmark, Carl, geb. 1832 zu Keszthely. Schüler von Jansa in Wien. Berühmter Komponist in Wien. Sonate op. 38 in F. Mainz, Schott. 6.50 M.

Von diesem Werke ist Erfreuliches zu berichten. Herrscht im ersten Satze Sinnigkeit und Anmut, so bringt der zweite ein sehr eigenartiges Andante mit orientalischen Themenanklängen und Begleitungsharmonien von fesselndem wirkungsvollem Reize. Dann folgt ein frischbelebter Schlußsatz. (s.)

Hummel, Johann Nepomuk, 1778—1837, geb. zu Preßburg, Schüler von Mozart, Salieri, Albrechtsberger und Haydn. Berühmter Klaviervirtuos und Komponist. Zuletzt Hofkapellmeister in Weimar, wo er 1837 starb. Sonate op. 104 in A. Leipzig, Peters, herausgegeben von F. Grützmacher. 1.50 M.

Ein überaus sinniges, anmutig graziöses Werk, das einem zierlich gebundenen Strauße zarter Blüten vergleichbar, von lieblichem Dufte ist und ja nicht übersehen werden sollte. Wohllautgetränkt und erfindungsblühend macht es natürlich keinen Anspruch auf Tiefsinnigkeit oder leidenschaftliche Tonsprache. (ms.)

Labor, J. Sonate op. 7 in A. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3.90 M.

Enthält unter seinen drei Sätzen ein hübsches Scherzo. Das Andante geht in den Schlußsatz unmittelbar über. Das ganze Werk verlangt recht gewandte Spieler und wird bei guter Ausführung nicht ohne Wirkung bleiben, ohne daß es gerade nachhaltig zu fesseln vermöchte. (s.)

Lago, N. Sonate op. 66 in e moll. Berlin, Simrock.

Lauska, Fr. Sonate op. 28. Berlin, Schlesinger. 3.50 M.

Kaàn v., Heinrich. Sonate op. 9 in e moll. Bremen, Schweers & Haake. 5 M. (ms.)

Kryjanowski, J. Sonate op. 2 in G. Leipzig, Belajeff.

Kudelski, C. M. Sonate op. 12 in B. Leipzig, Schuberth. 5.50 M. (s.)

Major, Julius J. Sonate op. 53 in g moll. Budapest, Méry Béla. 4.50 M.

Diese Sonate gibt sich ungesucht und schlicht, stellt aber schließlich nichts weiter dar, als drei unter sich ganz zusammenhanglose Sätze: Allegro energico, Intermezzo (Tempo di Mazurka) und Finale (Tarantelle), die gute Unterhaltungsmusik abgeben, aber nicht dem entsprechen, was für Sonatensätze erwartet werden darf. Hübsche Einfälle wechseln im einzelnen mit schrecklichen Plattheiten, doch stößt die Musik nicht gerade ab, weil man häufig genug Bekannte, liebe Vertraute wiederfindet, die sich freilich verwundert genug in der fremden Umgebung umschauen. Die Violoncellstimme ist von Jaques van Lier bezeichnet, nicht eben allzu genau: vor allem fehlen vielfach die dynamischen Vortragzeichen, sowohl in der Klavier- als besonders in der Violoncellstimme gänzlich. Für eine besondere Bereicherung der Literatur kann dieses leichtgewogene Werk Majors wohl nicht gehalten werden. (s.)

Moor, Em. Sonate op. 55. C. F. W. Siegel, Leipzig. 5.50 M.

Voller melodischer Erfindung, die sich mit ungesuchter Harmonik verbindet. Das sehr graziöse Scherzo und ein prachtvolles großes Adagio sind besonders zu erwähnen. (s.)

Moscheles, Ignaz, 1794—1870, geb. in Prag, gest. in Leipzig. Schüler von Albrechtsberger. Berühmter Pianist und Komponist. Zuletzt Lehrer am Konservatorium in Leipzig. Freund Mendelssohns. Duo-(Sonate) op. 34 in B. Wien, Artaria. 5 M.

Glatt und geschickt gesetzt. Bei glänzender Ausführung durch den Klavierspieler, der den weitaus größten Teil der Arbeit für sich hat, geeignet, eine immerhin nicht unbedeutende, freilich rein äußerliche Wirkung zu machen. (ms.)

— Sonate op. 121 in E. Leipzig. Kistner. 7 M.

Ein ernst gearbeitetes fesselndes älteres Werk. (s.)

Nawratil, C. Sonate op. 24 in d moll. Wien, Mozart-Haus. 5 M.

Hier herrscht Freude und Leben, ohne daß die Tiefe berührt wird. Ein sehr hübscher serenadenartiger Satz sticht hervor.

Potolowsky, N. Sonate in d moll, op. 2. Leipzig, Jurgenson. 6.60 M.

Rachmaninoff, S. Sonate op. 19 in g moll. Moskau, Gutheil. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8.50 M.

Nach einer kurzen, sehr stimmungsvollen Lento-Einleitung nimmt sofort das Violoncello ein schwermütiges Thema auf, dem ein lebhafteres, frohes gleich darauf entgegengestellt wird, um bald wieder von einem ganz langsamen Moderato voll tiefster Melancholie abgelöst zu werden. Im wesentlichen ist hier das Streichinstrument Träger der rein-slawischen Themen, während das Klavier die harmonischen Grundlagen und reichen Ausschmückungen in sehr fesselnder Form bringt. Nach der herb-schwermütigen Durchführung folgt ein in düstere Farben getauchter Schluß mit den drei Anfangsthemen. An zweiter Stelle steht ein $^{12}/_{8}$-Allegro scherzando, in dem Mendelssohn, Brahms, Schumann und andere anklingen, mit einem zweimal auftretenden sehr schön gesanglichen Triothema. Das Andante ist ein leidenschaftlicher Gesang voll vieler Schönheiten, und im Schlußsatze, Allegro mosso, kreist unbändiges Leben, ab und zu von stillerem, ernsterem Nachsinnen unterbrochen. Die Klavierpartie ist vom rein pianistischen Standpunkte aus vielfach von Chopin beeinflußt und recht schwer. Sie überwiegt im allgemeinen den Anteil des Violoncells, vielleicht etwas zu sehr. Das Ganze ist ein recht dankbares Werk, nicht gerade sehr ursprünglich, aber überall anregend und höchst melodiös, harmonisch und kontrapunktisch bedeutend. Die besten Sätze sind die beiden Ecksätze. (s.)

v. Radecki, C. Sonate op. 22 in B. Leipzig, Hug. 3 M.

Ein kurzes, knapp geschürztes Werk, aus zwei Sätzen bestehend. Der erste, als Grave quasi Recitativo beginnend, zeigt viele Aehnlichkeit mit den langsamen Einleitungen zum ungarischen Czardas, und hat anfangs ritterlichen Charakter; er geht bald in ein lieblich wiegendes Allegretto über, um steigend und fallend, immer kräftiger und kräftiger werdend, schließlich mit den Anfangstakten des Ganzen groß und rauschend, mit Arpeggien des Klaviers über dem ausgehaltenen G-Oktavengriff des Violoncells zu schließen. Eine phantastische Erinnerung an die Pußta-Heimat. Der zweite Satz ist ein lebhaftes, rhythmisch einfach gehaltenes, spielfrohes Allegro, das rasch und ohne Aufenthalt zum ganz zart verklingenden Ende führt. (s.)

Rubinstein, Anton, 1830—1900, geb. in Bessarabien. Einer der berühmtesten Klaviervirtuosen aller Zeiten. Lebte hauptsächlich in Petersburg. Sonate op. 18 in D. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 5 M.

Diese Sonate ist, im ganzen genommen, ein schönes, schwungvolles Werk mit prachtvollen, volkstümlichen echt russischen Themen. Leider ist sie durch öde und ermüdende Längen beschwert. Sie wird viel öffentlich gespielt, wobei kräftige Striche im letzten Satze nicht schaden. Der Allegretto-Mittelsatz ist wundervoll und bei guter Ausführung überaus packend; er kann die Vorstellung eines vorüberhuschenden Reiterzuges in der weiten, melancholischen russischen Steppe, wie er sich schließlich am Horizonte hinter aufwirbelnden Staubwolken gleich einer Fata Morgana verliert, hervorrufen. Aber auch der erste und der dritte Satz, beide mit überaus feurigen Themen, sind vielfach prächtig und enthalten sehr wirkungsvolle Steigerungen, so im letzten der Uebergang des zweiten Themas aus Moll in Dur. (s.)

— Sonate op. 39 in G. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 5 M.

Diese Sonate wird leider über der ersten fast gänzlich vergessen, verdient aber durchaus Beachtung. Sie ist recht dankbar und wirkungsvoll, großzügig und schön erfunden, freilich auch von ermüdenden Längen und Oeden nicht frei. Sie hat vier Sätze, unter denen sich ein Allegretto con moto durch Anmut besonders auszeichnet. Stellenweise ist sie technisch schwerer als die erste. (s.)

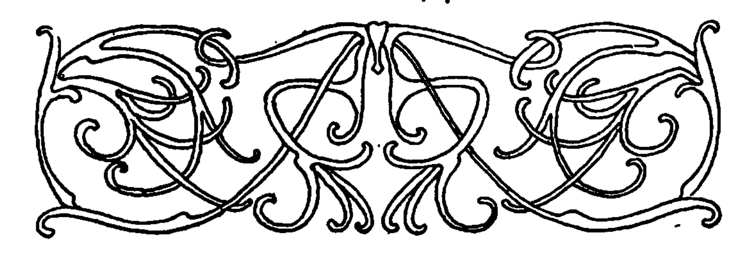
Scharwenka, Xaver, geb. 1850 zu Samter. Berühmter Klavierlehrer und Komponist in Berlin. Sonate op. 46 in e moll. London, Augener. 4 M.

Ein geschmackvolles, flüssiges Werk, in dem gesunde Musik steckt, die sich überall in ansprechender Form gibt. Der erste Satz ist von hoher Leidenschaft beseelt, viel Seele und gehaltene Schönheit hat der zweite, während der dritte nicht ganz die Höhe der beiden ersten erreicht. (s.)

Stransky, Joseph. Sonate op. 28 in F. Leipzig, Leuckart. 5 M.

Eine zum einmaligen Durchspielen geeignete, dem Salonstil angehörige Sonate, die für minder begabte Schüler ein brauchbares, leichtfaßliches Anregungsmittel darstellt, aber keine höheren musikalischen Ansprüche macht. (l.)

Wieniawsky, Joseph, geb. 1823 zu Lublin, Schüler u. a. von Liszt, lebte erst in Moskau, dann in Warschau. Hervorragender, vielgereister Pianist. Sonate op. 26 in E. Paris, Durand. 4.80 M. (Fortsetzung folgt.)



Vom Singen.

Aus der Schule geplaudert von JOSEPH LEWINSKY (Berlin)
Königlicher Domsänger a. D.

Gesangslehrlinge. [1]

IN keiner anderen Kunst herrscht eine solche Unwissenheit, wie in der edlen Gesangskunst. „Ich habe ja Stimme, folglich kann ich singen." So denkt das Gros der gesangslustigen Jugend und des reiferen Alters, und es gibt sogar Lehrer, die ihren Schülern empfehlen zu singen, wie ihnen „der Schnabel gewachsen" ist. Ja, wenn's der Schnabel allein wäre, der den Sänger macht! Wie viele Elemente müssen zusammenwirken, das Singen zur Kunst zu erheben. Daß zur Ausübung dieser Kunst vor allem Stimme gehört, ist selbstverständlich; obgleich ein gewissenhafter Gesanglehrer auch ein zartes Organ nicht unzärtlich behandeln wird.

Wie muß also eine Stimme beschaffen sein, um für die herrliche Kunst tauglich zu erscheinen? Wenn ein singlustiger junger Mann, oder ein Mädchen, zwecks Ausbildung der Stimme sich bei dem Lehrer meldet, wird er vor allem zu prüfen haben, ob der Organismus des Bewerbers allen hygienischen Anforderungen entspricht. Schon die äußere Erscheinung muß für das Urteil des Lehrers maßgebend sein. Mit einem körperlichen Gebrechen Behaftete sind für die Opernlaufbahn von vornherein ausgeschlossen. Ein buckeliger Lohengrin oder eine hinkende Elsa sind natürlich auf der Bühne unmöglich. Eine Konzertsängerin von Bedeutung: *Carlotta Patti*, der Schwester der berühmteren Adelina, war ein zu kurzes Bein, trotz ihrer Kehlfertigkeit und ihrer vier Oktaven Umfang, für die Opernkarriere ein Hemmnis. Und doch ist das Ideal der Mehrzahl die Oper. Ist sie doch am einträglichsten und an Lorbeeren verheißungsvollsten. (Böse Zungen nennen die grünen Blätter bekanntlich „Ruhmesgemüse".) Wie oft war ich Zeuge der ersten Präliminarien opernbegeisterter Adamssöhne und Evastöchter mit namhaften Stimmbildnern. Gar manche Szene, der ich beiwohnte, entbehrte nicht der Komik.

In einem Falle war es ein junger Handlungsbeflissener, der zu dem Gesangsmeister mit der Bitte kam, seine Stimme prüfen zu wollen. Der Meister läßt ihn einige Skalen singen und gelangt zu dem Urteil: „Sie haben ja gar keine Stimme." — „Ich habe aber einen unbezwingbaren Drang nach den Brettern." — „Nach den Brettern?" repliziert der sarkastische Lehrer. „Na, dann werden Sie Tischler."

In einem anderen Falle war es eine junge Putzmacherin, die sich's in den Kopf gesetzt hatte, als Brünnhilde und Isolde brillieren zu wollen, denn man hatte ihr im Familienkränzchen, dem sie angehörte, eine „glänzende Zukunft" in Aussicht gestellt. Trotz dieser höchsten Kunstinstanz konnte der grausame Lehrer ihr nur für Vertreterinnen zehntaktiger Partien Begabung zuerkennen.

Die höchste Zier des Tenoristen ist bekanntlich die Tugend der Bescheidenheit. Mit dem Vollbewußtsein eines angehenden Caruso erscheint ein hoffnungsvoller Raoul bei dem Gesangsmeister. „Für welche Partien würde sich meine Stimme am besten eignen?" fragt er siegesgewiß den Pädagogen, nachdem er ihm mit dem ganzen Aufgebot seiner Lungenkraft eine Arie vorgebrüllt. „Für die Partien der Aeppelausrufer", erwiderte der Lehrer trocken.

Nicht selten ist es die Winzigkeit von Figur und Stimme, die eine Ermutigung zur Opernlaufbahn unmöglich macht. Bei einem mir befreundeten Wiener Gesangsmeister meldet sich ein singlustiger Liliput. Mit den üblichen Phrasen von „glühender Begeisterung", „innerem Drang zur Oper", bittet er den berühmten Meister, seine Ausbildung übernehmen zu wollen. Dieser mustert den Dreikäsehoch vom Scheitel bis zur Sohle — die Spanne war nicht allzu weit — prüft sein gleichfalls winziges Tenörchen, dann spricht er zu ihm mit wohlwollender Grobheit: „Sö wollen also zur Oper gehen, mit dieser Figur und dieser Zwirnstimme? Nun denkens Ihnen bloß, Freunderl, Sö wären der Samson in Saint-Saëns' Oper und hätten neben sich eine Riesin als Dalila. Wie wollten Sie's machen, wanns Ihrer Liebsten a Busserl geben wollten?" Das Zwerglein schweigt verlegen. „Na, Sö müßten sich halt auf a Schammerl stellen, um zu Ihrer Dalila naufreichen zu können."

Bisweilen ist es freilich nur die Stimme, die zwerghaft erscheint. Zu demselben gemütlichen Wiener Meister kommt ein hochgewachsener junger Mann, gleichfalls mit Opernaspirationen. Der Lehrer gibt sich die erdenklichste Mühe, bei der Stimmprüfung etwas aus seiner Kehle herauszuholen. Vergebens. „Ja, wissens denn, daß zum Opernsänger auch Stimme gehört?" spricht er zu dem Ahnungslosen. „Unten habens nix und oben habens a nix. In der Mitten könnt's ja a Tenor sein, wenn's nöt a Baritonerl wär."

Durch allzu große Höflichkeit waren ja die Beurteilungen jener Gesangspädagogen nicht ausgezeichnet, sie waren aber wenigstens ehrlich. Noch drastischer lautete allerdings das Verdikt *Rossinis*, als ein Schüler Maurice Strakoschs ihm etwas vorsang. „Deine Stimme ist von Natur gut, mein Sohn", sagte der satirische Meister. „Die Ausbildung deiner Stimme ist aber eine *Stracochonerie*!"

Eine phänomenale Stimme, die die Natur versagt hat, kann der Lehrer dem Schüler freilich nicht geben; das vorhandene Rohmaterial kunstgemäß zu bilden, steht aber in seiner Macht — vorausgesetzt, daß er selbst es gelernt hat.

Müssen denn aber so viele Unfähige zur Bühne gehen? Es gibt Gesanglehrer, die die Frage bejahen. Vermutlich aus Opferfreudigkeit für das Fortkommen existenzloser Taminos. Einer dieser Allerweltspädagogen erwiderte mir, als ich die Notwendigkeit talentloser Opernsänger in Abrede stellte: „Was wollen Sie, die Hoftheater von Tirschtingel und Potschappel verlangen auch ihre Raouls und Valentinen, wir tun daher ein gutes Werk, wenn wir ihnen dieses Opernfutter aus unserer Schule liefern."

Der Mann hatte nicht unrecht. Wir denken aber nicht an Opernfutter, sondern an wirkliche Künstler. Die großen Meister der Vergangenheit waren bei der Prüfung einer Stimme freilich etwas strenger als die Mehrzahl unserer zeitgenössischen Gesanglehrer. Wer dieser hohen Kunst sich widmen wollte, mußte, bevor der Meister für eine Aufnahme des Singlehrlings in seine Schule sich entschied, einer Prüfung sich unterziehen, ob seine Brust breit und gewölbt, der Hals gesund und kräftig, ohne Ansatz zum Kropf, ob die Zunge schmal, dünn und nicht allzulang oder verwachsen sei, der Unterkiefer nicht zu weit nach vorn gedrängt oder seitwärts geschoben, ob die Lippen nicht wulstig oder mißgestaltet, die Zähne vollständig, ob der Gaumen gewölbt, Zapfen und Gaumensegel nicht zu lang und die Tonsillen nicht zu dick seien. Es war allerdings nicht unbedingt notwendig, daß alle die genannten Teile des Stimmorganismus in vollkommen regelmäßigem Zustande sich befanden; aber einem Menschen, bei dem das nicht der Fall war, sprachen die alten Gesangspädagogen von vornherein die Fähigkeit ab, das zu werden, was man ehemals im wahren Sinne des Wortes einen Sänger, einen echten „Cantante" hieß, man stellte ihm vielmehr das Horoskop zum Dilettanten.

Wie anders heute! Während junge Leute in früherer Zeit 6—8 Jahre den Unterricht erfahrener Lehrer genossen, dann aber bis ins späte Alter ihre Stimme behielten, stürzen sich Gesangsbeflissene jetzt nur zu oft in ein Parforcestudium von 1—2 Jahren, eine Hetzjagd, die bei mangelhafter Schule nur in einem frühzeitigen Verlust der Stimme endigen kann, und eine Schnellzugsgeschwindigkeit, die

[1] Siehe auch die Aufsätze in No. 1 und 13 des Jahrg. 1908 und No. 3 des Jahrg. 1909.

durch die stimmverschlingenden Anforderungen der modernen Oper nur noch beschleunigt wird.

Ich sprach einmal mit *Mathilde Marchesi* über die unheimliche Fixigkeit der gegenwärtigen Ausbildung zur Oper, und die berühmte Gesangsmeisterin meinte: „Die jetzige Jugend bedenkt nicht, daß man zur Erlernung eines einfachen Handwerks mehrerer Jahre bedarf, dann ist man erst Geselle. Die Gesangskunst ist aber doch etwas Höheres als ein Handwerk. Die *Zeit* ist es, die man der gesangstudierenden Jugend heutzutage vorenthält. Wenn mir von ungeduldigen und unwissenden Eltern eine neue Schülerin zugeführt wird (meist von Amerikanern), heißt es oft: Wie lange wird das Studium dauern? Bitte es zu beschleunigen! Wie viel ist die Stimme meiner Tochter wert? Sollte man, um schneller fertig zu werden, nicht 4—5 Stunden pro Tag singen? Wird sie so viel wie die Lehmann oder die Patti verdienen? usw.

Die Kunst wird als Geschäft betrieben und dieses Geschäft soll schnell abgewickelt werden. Das Studium des Gesanges bedarf aber Zeit und der Studierende muß sonst auch in jeder Beziehung eine tüchtige Ausbildung genießen. Der heutige Mangel an bedeutenden Sängern ist zum Teil wohl der Lauheit und Unkenntnis der Lehrer, vor allem aber der fieberhaften Ungeduld der Schüler zuzuschreiben."

Man kann daher die opernbegeisterte Jugend nicht eindringlich genug ermahnen: Vor allem habt Stimme, dann Talent und dann Geduld; und wenn Ihr einen wahren Meister des Gesangs gefunden habt, laßt Eure Gaben in seiner Schule ausreifen, bevor Ihr auf die heißen Bretter geht, dann, aber auch nur dann, werdet Ihr die Früchte Eures Fleißes genießen und noch im Alter Eures Besitzes Euch erfreuen!

Zwei Volksliederkomponisten.

Friedrich Silcher.[1]

Ein Gedenkblatt zum 50. Todestage, 26. August.

IN diese Zeit der Jubiläen, da eine Dezimalfeier die andere schlägt, fällt auch der 50. Todestag eines Mannes, der zwar nicht zu den Großen der Tonkunst zählt, aber doch, wenn der Wert eines Musikers an der Nachhaltigkeit seines Wirkens gemessen werden soll, in seiner Art zu den Berufenen unter den schöpferischen Geistern gerechnet werden kann. Solange das volkstümliche Lied gesungen und gepflegt wird, wird wohl der Name *Silcher* genannt werden, und wenn er auch in engen Grenzen gewirkt, wenn ihn die schwäbische Stammeseigenart, der einmal bei allem Sinn für gemütvolle Innigkeit etwas Engbegrenztes, ein gewisser Mangel an Großzügigkeit und Temperament anhaftet, in seinem Schaffen beeinflußte, wenn er auch nur ein Meister der kleinen und kleinsten Form blieb — das was er schuf, war durchtränkt von solch echt-volkstümlicher Ausdrucksweise, war erfüllt von einem solch frischen und ungesucht melodiösen Zug, daß es, wohin es gelangte, überall sogleich die Herzen gefangen nahm, von alt und jung gesungen und zum bleibenden Gut gemacht wurde. Besonders in schwäbischen Landen wird im entlegensten Dörfchen Silchers Name genannt und wer als Dirigent schon zu beobachten Gelegenheit hatte, wie belebend und erfrischend ein von ihm verfaßtes Lied auf Sänger und Hörer zu wirken pflegt, der wird ihn stets zu den Besten seiner Art zählen, ja in gewissem Sinne als einen bisher Unerreichten hinstellen. — Geboren am 27. Juni 1789 zu Schnait im Remstal, hatte er von frühe an Gelegenheit, das volkstümliche Lied in seiner ländlichen Umgebung kennen und lieben zu lernen und wenn ihm auch ungewöhnlich früh der Vater entrissen wurde, so fanden sich doch mancherlei Freunde, die seine musikalische Begabung erkannten und förderten.



Auch später, als er, dem väterlichen Stande treu, den Lehrerberuf ergriffen hatte, hielt er unentwegt die edle Tonkunst als ein Lebensideal hoch. Infolge seiner Uebersiedlung nach Ludwigsburg wurde sein Wirkungskreis erheblich erweitert. C. M. v. Weber und Kreutzer, die damals ebenfalls in der zweiten schwäbischen Residenz für einige Zeit sich aufhielten, wurden von ihm, der als bescheidener Lehrgehilfe es fast nicht wagen konnte, mit solchen Größen in näheren Umgang zu treten, von ferne bewundert. Seinen richtigen Platz fand er aber erst, als er die akademische Musik-Direktorstelle in Tübingen bezog. Hier, im Verkehr mit der sangeslustigen akademischen Jugend, wurde der emsig wirkende Mann erst seines Lebens froh; war doch diese gerade so recht dazu geeignet, die melodiösen Weisen ihres Meisters in sich aufzunehmen, zu hegen und zu verbreiten. Als bemooste Häupter ließen sich diese seine einstigen Schüler dann angelegen sein, ihren musik- und sangesliebenden Kreisen das Gelernte mitzuteilen, und so kam es, daß in kurzer Zeit der Name Silcher im ganzen Schwabenland, ja bald über die engen Grenzen hinaus einen guten Klang erhielt. In welcher Richtung er sich betätigte, sei es nach der religiös-kirchlichen und nach der weltlichen Seite hin — immer hat er es verstanden, den richtigen Ton zu treffen und so kam es, daß ihm von allen Seiten Anerkennungen und Ehrungen zuteil wurden. Die Universität Tübingen ernannte ihn zum Dr. philosophiae honoris causa, die Liederkränze von Wien, Zürich, Köln übersandten ihm Ehrendiplome, und als er nach langem, segensreichem Wirken am 26. Aug. 1860 starb, da trauerten Tausende. **K. Eichhorn.**

* * *

Heinrich Werner.

Zur Einweihung seines Denkmals in Kirchohmfeld am 31. Juli.

DASS unser schönes deutsches Volkslied den ihm gebührenden Ehrenplatz inmitten der modernen Strömungen behauptet, daß die komplizierte Musik neben der schlichten, einfachen Melodie, die am besten die Stimmung und die Gefühle einer ganzen Volksseele zum Ausdruck bringt,

[1] Das unserem Artikel beigegebene Silcher-Relief, in einer Größe von 23 × 30,5 cm von *Eugen Schlipf* modelliert, ist im Verlag von *Albert Auer* in Stuttgart erschienen.

besteht, ist ein gutes Zeichen für unsere musikalische Gegenwart: eins schließt das andere nicht aus. Eine fast in allen Gauen unseres Vaterlandes bekannte Liederperle haben wir in dem Goetheschen Gedicht: „Sah ein Knab ein Röslein stehn". Einem jeden ist der Dichter bekannt, dem musikalisch Gebildeten auch die herrliche SchubertscheKomposition, wahrscheinlich aber kennen nur die wenigsten den Meister, der uns die Töne zu dem allgemein verbreiteten Volksliede schenkte. Der Schöpfer der Melodie, die eben doch am tiefsten ins Volk gedrungen ist, ist der Lehrer *Heinrich Werner*, ein Eichsfelder.



HEINRICH WERNER.
Der Komponist des Volksliedes „Sah ein Knab ein Röslein stehn".

Sein Geburtsort ist das auf der Höhe des Ohmgebirges gelegene Dörfchen *Kirchohmfeld* im Kreise Worbis. Im alten einstöckigen damaligen Schulhause, in dem sein Vater *Johann Simon Werner* lange Zeit als Kantor, Küster, Organist und Lehrer die Dorfjugend herangebildet hat, erblickte Heinrich am 2. Oktober 1800 das Licht der Welt. Aus seiner Jugendzeit ist fast nichts bekannt. Wir können wohl annehmen, daß sein Vater, ein sehr geachteter Mann, der selbst in den ersten Kreisen seiner Heimat nicht über die Achsel angesehen wurde, für eine gute Schulbildung seiner Kinder gesorgt und in den ersten Schuljahren seinen Sohn selbst unterrichtet hat. Im Jahre 1820 finden wir Heinrich Werner und einen seiner Brüder auf dem Gymnasium Martino-Catharineum in Braunschweig, um sich auf den Lehrerberuf vorzubereiten. Zwei Jahre später begegnen wir ihm in Erfurt, wo er als Freiwilliger seiner Militärpflicht genügte. Am 23. Mai desselben Jahres bestand er vor der Schulkommission zu Erfurt mit dem späteren Worbiser Mädchenschullehrer Petri und dem bekannten Nordhäuser Hellwig das Lehrerexamen. Interessant ist der Gang der damaligen Prüfung, den er wie folgt in einem Briefe an seinen Bruder schildert: „Die Prüfung begann mit Religion beim Konsistorialrat Hermann. Dann wurden wir vom Regierungsrat (Hahn) in Methodik, Rechnen, Lesen, deutscher Sprachlehre, Geschichte und Geographie geprüft. Das währte bis um 1 Uhr. Um 2 Uhr begannen die Lehrproben. Petri mußte in der Musterschule nach Pestalozzis Methode mit den Kindern rechnen. Ich wählte die katechetische Form, da ich mit den Kindern sprechen sollte über die Vergnügen und welche Vergnügen dem Kinde erlaubt seien. Dies dauerte bis 4 Uhr. Für diesen Tag war die Prüfung beendet. Am folgenden Tag wurde in Musik geprüft. Konzertmeister Fischer prüfte in Generalbaß und zwar über Akkorde, deren Verwechselungen, Vorhalte usw., dann ging's in die Kirche zum Orgelspielen. Dort spielte ich mehreres ohne Noten und mit Noten. Zum Schluß kam Gesang beim Musikdirektor Müller. Choräle, andere Stückchen und Tonleitern wurden gesungen." — Heinrich Werner wurde darauf im Amtsblatt als „wohl fähig" erklärt.

In einem anderen Briefe aus demselben Jahre schildert er seinem Bruder manches aus den Verhältnissen Erfurts zu jener Zeit. Er schreibt: „Gespielt wird an allen Orten, in Gärten, Häusern, auf Gassen und Promenaden, gut und schlecht; ich habe immer das Unglück, letzteres zu hören. Dagegen trifft man Kenner des Generalbasses in allen Städten an. — Einen Vorzug hat Erfurt vor Braunschweig, nämlich es hat einen öffentlichen Vergnügungsort, wo jung und alt, vornehm und gering erscheint — den „Steiger". Die Einwohner (spottweise „Puffbohniten" genannt), erkennen dies und benutzen ihn mit demselben Bürgerstolze, wie die Wiener ihren „Prater". In Scharen ziehen die Bürger hinaus. Manch Schöne bricht sich den süßen, träumerischen Morgenschlummer ab und eilt von mehr oder weniger Anbetern begleitet, welche ihre Garderobe als gutwillige „Packesel" mitschleppen, hierher. . . . Aus alter, langer Gewohnheit schleppen sich Greise hinaus und erinnern sich ihrer Jugend."

In einem Briefe skizziert er auch kurz seine dortige Tagesarbeit. Er steht um 6 Uhr auf, trinkt Kaffee, raucht ein Pfeifchen und spielt Klavier. Um 8 Uhr geht's zum Exerzieren. Das tut er niemals gern, denn da muß er greifen, springen, laufen, schwitzen, gehen und stehen bis gegen 11 Uhr, dann ist Appell. Nach dem Essen geht er in die Singstunde und hört hier manches Schreien, Brummen und Blöken, das weder Dur noch Moll ist.

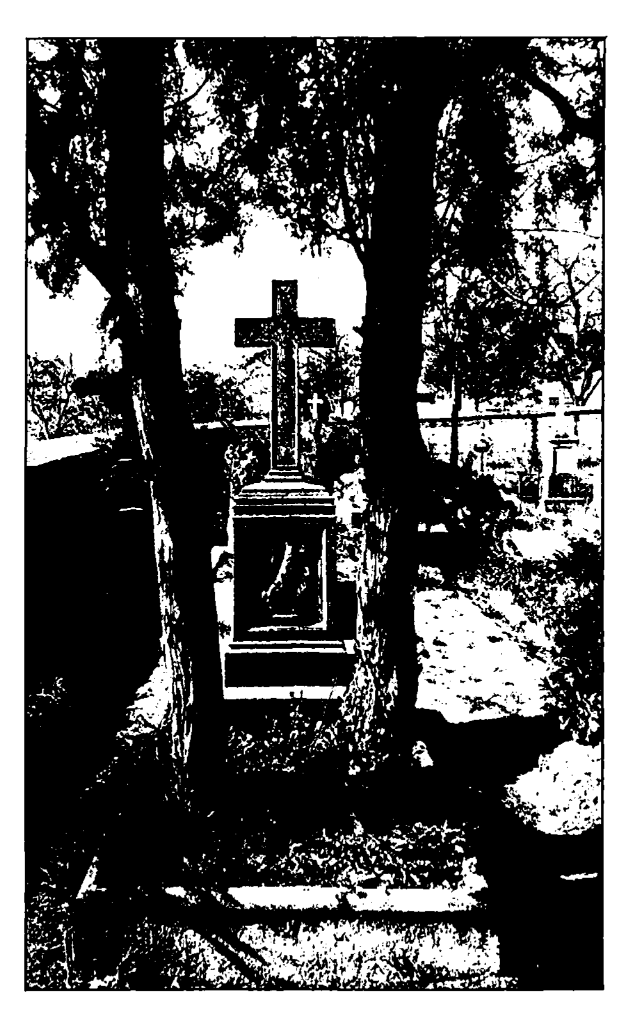
Gern dichtet er kleine Glossen, wie er sie nennt. Ich lasse ein solches Produkt seiner Muse folgen:

Der Kegelschub.

Die Kugel rollt, es fällt der Kegel!
So ist die Welt ein stetes Rollen
Ein stetes Fallen bezeichnet unsern Lebenspfad.
Wir rollen fort, um wieder nur zu fallen,
Wir fallen nur, um wieder aufzustehen. —
Die Kugel rollt, es fällt der Kegel;
Sie rollt dahin und weiß nicht wie.
Der Mensch, der Weise wie der Flegel,
Er rollt dahin, gerade so wie sie! —

Nach seiner Militärzeit muß Werner von Erfurt wieder nach Braunschweig gegangen sein. Denn am 10. September 1826 bestand er dort die Prüfung als Musiklehrer. Sogleich bewarb er sich um eine Musiklehrerstelle in Wolfenbüttel, erhielt sie aber nicht. Er blieb also weiter in Braunschweig und verdiente seinen Unterhalt durch Musik- und Gesangstunden. Auch brachte ihm manche Komposition ein schönes Stück Geld ein. So schrieb er in jener Zeit mehrere Messen für Singstimmen und gab eine Liedersammlung, von ihm selbst verfaßt, heraus. In diese Zeit fällt auch seine volksbekannte Komposition des Goetheschen Gedichts: „Sah ein Knab' ein Röslein steh'n". — Im Jahre 1827 bahnte er ein Verhältnis an mit einer Braunschweiger Dame, Charlotte Bruckmeyer. Am 2. September 1829 wurde jedoch die Verlobung wieder aufgehoben. Sie heiratete, da ihr Vater tot war, nach den Wünschen ihrer Mutter einen Kaufmann, Werner Heinrich (also den „Umgekehrten") aus Rostock. Im Jahre 1833 erkrankte Heinrich heftig. Es stellte sich heraus, daß sein Leiden die Folge einer Krankheit war, die er sich während seiner Militärzeit zugezogen hatte. Gepflegt von seiner früheren Braut, starb er am 3. Mai 1833 in Braunschweig in kaum begonnenem Mannesalter. Auf dem Petrifriedhof liegt Heinrich Werner begraben. —

Die ganze Familie Werner zeichnete sich durch große musikalische Begabung aus. Joh. Simon Werner, „der



Silchers Grabdenkmal auf dem Friedhof in Tübingen.

Kantor Ohmfelds", der Vater unseres Komponisten, verschönte den Gottesdienst an Festtagen durch herrliche Orgelvorträge und Gesangaufführungen. Sein Bruder, G. Werner, der Onkel Heinrich Werners, war 46 Jahre lang

am Hofe zu Bückeburg. Er verstand ebenfalls meisterhaft auf der Orgel zu konzertieren. In einem Briefe an seinen Bruder schreibt er, daß er einst seinen Sohn, der Pastor in Stadthagen war, besuchte. Dort spielte er den Ausgang in der Kirche. Die Leute waren so begeistert, daß sie noch 1½ Stunden seinem Spiele lauschten. Dieser Ohmfelder Lehrerfamilie entstammten drei Söhne und zwei Töchter. Das musikalische Talent ging auch auf die Söhne über. Unser jung verstorbener Komponist hatte zwei Brüder, F. A. Werner und F. W. Werner. Ersterer war lange Zeit Musiklehrer in Berlin, später Musikdirektor in Wittenberg und ist in hohem Alter in Ohmfeld gestorben. Letzterer war viele Jahre Musikdirektor in Würzburg, wo er eine leitende Stellung am Theater einnahm.

Dem leider viel zu früh dahingeschiedenen Komponisten Heinrich Werner, der durch seine Weisen schon so manches Menschenherz erfreut hat, ist in seinem Heimatsorte Kirchohmfeld ein schlichtes Denkmal errichtet worden.

Briefe und Manuskripte berühmter Musiker.

DAS Interesse für die Briefe und Manuskripte unserer Meister steigert sich immer mehr; auch die Künstler zweiten und dritten Grades finden Beachtung und Nachfrage für ihre schriftlichen Nachlässe und für die Manuskripte ihrer bekannteren Werke. Die von Zeit zu Zeit veranstalteten Auktionen von Kunsthändlern und Antiquariaten fördern viel interessantes Material zutage. Auch die „Preisschwankungen" sind nicht ohne Interesse; einige Schlüsse lassen sich daraus immerhin ziehen. Liegen nun diese Auktionen zum Teil auch schon einige Monate zurück, so ändert das ja nichts an dem Wert der versteigerten Schriftstücke selber. Es seien den Lesern der „N. M.-Z.", wie früher schon, hier wieder in einzelnen Aufsätzen bemerkenswerte Auszüge gegeben.

In der Buchhandlung von *Leo Liepmannssohn* in *Berlin* ist eine bedeutende Autographensammlung versteigert worden, die unter anderem den Nachlaß des Hofkapellmeisters und Senatsmitglieds der königlichen Akademie der Künste Prof. *Albert Dietrich* enthielt, der einer der intimsten Freunde von *Brahms* war und die seltensten Schätze von Brahms-Manuskripten besaß. Außerdem war noch der Nachlaß des Kapellmeisters *Georg Eduard Goltermann* aus Frankfurt am Main vorhanden, der hochinteressante Korrespondenzen enthielt. Als ganz außerordentliche und besonders wertvolle Seltenheit sei das „Breviarium Benediktinum Completum IX.—X. Saeculi" genannt. Es ist eine aus 241 Blättern bestehende Pergamenthandschrift mit sorgfältig ausgeführter Notierung der Melodien der Responsorien und Antiphonen des Stundenoffiziums in Neumen ohne Linien sowie ausführlicher Eintragung der Lektionen, Oratorien und Capitula nebst den Hymnen; leider ist die Handschrift nicht ganz vollständig. Die Neumen sind mit großer Sorgfalt eingetragen mit der wohlerkennbaren Absicht, die relative Tonhöhe zu markieren. Sehr reich ist das Manuskript an Hymnen. Es ist von ganz hervorragendem wissenschaftlichem Werte, da die Forschungen über so frühe Denkmale bei deren außerordentlicher Seltenheit noch keineswegs abgeschlossen sind. Die Königl. Bibliothek in Berlin erwarb sehr billig das Manuskript für 4000 Mk. Von *Johann Sebastian Bach* erzielte eine unterzifferte Continuo-Stimme zu der Kantate „Alles nur nach Gottes Willen" für den 3. Sonntag nach Epiphanias (Ausgabe der Bach-Gesellschaft No. 72), ein sehr gut erhaltenes Manuskript, 400 Mk. Von *Wilhelm Friedemann Bach* stammte ein sehr sorgfältig geschriebenes Fragment aus einer Cembalo-Stimme zu einer größeren Kantate (120 Mk.). Von *Beethoven* wurde eine ganze Anzahl Manuskripte und Briefe angeboten, die verhältnismäßig billig weggingen. Eine Handschrift von vier vollen Seiten enthielt ein Bruchstück eines Adagio für Klavier und außer verschiedenen anderen Entwürfen ein Allegro mit folgender Bemerkung: „Das schwere hiebey ist diese gantze passage so zu schleifen, daß man das aufsetzen der Finger gar nicht hören kann, sondern als wenn mit dem Bogen gestrichen würde, so muß es klingen." Auch von einem seiner Lieder fand sich eine Skizze vor: „Ohne Liebe lebe wer da kann, wenn er auch ein Mensch schon bliebe, bleibt er doch kein Mann." Die Lieder sind alle sehr früh komponiert. No. 1 ist eine seiner allerersten Kompositionen, No. 2 entstand 1793 usw. Das Manuskript zeichnet sich durch große Sorgfalt und Leserlichkeit aus. 500 Mk. brachte es. — Ein anderes enthielt die 16 letzten Takte von op. 133: Große Fuge B dur für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell mit einer sehr humoristischen Nachschrift an den Verleger Artaria und erzielte 620 Mk. Das Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Cello (a moll, op. 132) mit ca. 30 Korrekturen brachte 400 Mk., die letzte Klaviersonate c moll op. 111, von Beethoven sorgfältig durchkorrigiert, 250 Mk., ein Fragment von 51 Takten aus dem Schluß des ersten Satzes des Es dur-Quartetts 200 Mk. Originell war der Inhalt eines Briefes, voll derbem Humor, geschrieben an den immer treuen Freund und Helfer, den Musikgrafen und Federmeister Hofsekretär *v. Zmeskall*, den er wieder um ein außerordentliches Produkt seiner Federnschwungkraft ersucht. „Wir sind ihnen ganz kuriose zugethan, wir sind wieder krank." Für den „Freß- und Dineegrafen", wie er ihn nennt, schreibt er am Schluß: „Wir wünschen, daß sie bald ebenfalls an einem fetten Erdödischen Schmause erkranken." Der Brief ist nicht bei Kalischer abgedruckt; anscheinend unveröffentlicht.

Von *Haydn* war ein schönes, vollständiges Stück im guten Zustande da: Divero 106to. In Nomine Domini. Di Giuseppe Haydn. 22. Divertiments für Bariton, Viola und Basso. 3 Seiten. 700 Mk. Für das Bariton, ein jetzt nicht mehr verwendetes Streichinstrument, schrieb Haydn eine große Anzahl Kompositionen, die sein Gönner, Fürst Esterhazy, besonders schätzte. — Von *Mozart* lagen vier Manuskripte vor: Satz aus dem Gloria einer Messe: Quoniam tu solus sanctus, Clarino 2do Stimme aus einer Messe; ein vierstimmiger Satz in Partitur für vier Soprane. Sodann 33 Takte einer Violastimme zu einem Contretanz (aus Goltermanns Besitz), die zusammen 885 Mk. erbrachten. Von *Leopold Mozart*, dem Vater Wolfgangs, waren sehr originelle Briefe vorhanden. In einem schreibt er an den Verleger seiner Violinschule Joh. Jac. Lauter in Augsburg (er war selber ein bedeutender Musiker), er will von seiner alten Mutter, die in Augsburg lebte, „à Conto meiner zukünftigen Erbschaft" 300 florea erpressen, „sonst möchte sie heut oder morgen der Teufel hollen." Zum Schluß entschuldigt er sich wegen seiner „Sauschrift", „ich eile das mir die Finger möcht wegfallen." Dieser Brief und zwei über den Druck seiner Violinschule brachten 455 Mk. — Von *Joh. Albrechtsberger*, dem berühmten Theoretiker und Lehrer Beethovens, war ein „Canone perpetuo a 4 voci. Es stammte aus Haydns Nachlaß, enthielt eine Widmung von ihm und erzielte 75 Mk.

Von *Berlioz* brachte die Partitur der Totenmesse mit eigenhändiger Widmung 79 Mk. Von *Kaspar Bischöff*, dem bekannten Kirchenkomponisten, war ein interessantes musikalisches Kuriosum betitelt Burleska; sowohl das Klaviermanuskript als die Violinstimme sind so geschrieben, daß, wenn man die Blätter umkehrt, die Musik vom Ende bis zum Anfang gespielt genau dieselbe bleibt.

Wir kommen nun zu dem *Hauptstück* der Sammlung: *Johannes Brahms'* Originalmanuskript der Klaviersonate in fis moll, op. 2, mit der Widmung am Schluß: Seinem lieben Albert zur Erinnerung an Johs. Brahms. Das Manuskript, in sehr klarer und deutlicher Schrift, brachte 4000 Mk. „Das Geheimnis" (Schiller) von Schubert: Abschrift von Brahms' Hand des damals noch unveröffentlichten Liedes 800 Mk. Beide Stücke stammten aus dem Nachlaß von Albert Dietrich. „Der Abend" von Fr. Schiller. J. Brahms. Datiert 10. Juli 74 Rüschlikon. Es erschien im Jahre 1874 als No. 2 op. 64: Quartette für vier Solostimmen mit Pianoforte und stammt aus Goltermanns Nachlaß, der es von Brahms am 20. April 1879 erhielt (1500 Mk.). Eine Anzahl Briefe waren an eine Frau Elise D. in W. gerichtet, in deren Hamburger Elternhaus Brahms in seiner Jugend viel verkehrte. Die Briefe durchzieht ein warmer und herzlicher Ton, ein schöner Beweis für die rührende Anteilnahme, die er noch in späten Jahren seinen Jugendfreunden und ihrem Wohlergehen erwies (347 Mk.). — Verschiedene Briefe von *Hans v. Bülow* brachten 159 Mk. In einem schreibt er Goltermann 1862: daß die Aufführung des „Lohengrin" in Wiesbaden eben nicht dazu beitrug, Herrn Wagner große Lebens- und Schaffensfreude mitzuteilen. Während der erste Akt glänzend gelungen, war dann die Aufführung so degeneriert, daß der Meister sich dem Schluß zu entziehen gezwungen war. — Von *Chopin* waren drei Manuskripte da: Etude No. 3 und 9, und 10, aus op. 10 und vier Mazurkas op. 33, gewidmet der Comtesse Rose Mostowska, die 3800 Mk. erzielten. — In einem sehr herzlichen Briefe bittet *Mendelssohn* Chopin um ein Albumblatt für seine Gattin Cécile, eine große Verehrerin Chopinscher Werke (125 Mk.). — Von *Peter Cornelius* brachte das Manuskript des Reiterliedes „Vom Alpenrand zum Meeresstrand, O Deutschland, mein Vaterland, Sollst leuchtend, goldenrein, Der Freiheit Krone sein." (77 Mk.) Ein sehr interessantes Manuskript des modernen englischen Komponisten *Edward Elgar* erzielte 550 Mk. Von *Hermann Goetz* wurden mehrere inhaltlich bedeutsame Briefe von 1875 und 1876 über die Vorbereitung zur Aufführung seiner Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" angeboten, die 109 Mk. brachten. — Von *Konradin Kreutzer* lagen einige ausgezeichnete Manuskripte vor; der Schluß des Finale des ersten Aktes aus dem „Nachtlager": „Schon die Abendglocken klingen". Sodann Ariette nach einem Motive von Hallewy, 1834; Verwandlung (in die Ruinen) aus „Nachtlager"

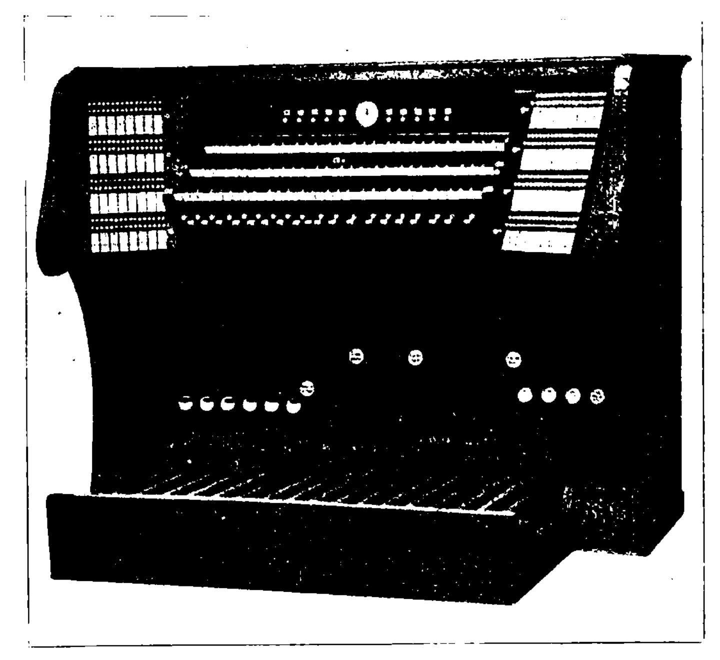
und zwei Briefe an Schott in Verlagssachen 166 Mk. — Der „arme" Lortzing, der sein kurzes Leben hindurch die größten Entbehrungen erlitt, wenn er das erlebt hätte, daß zwei Manuskripte seiner Hand: ein Gesangsstück aus einer Oper: „Es ist ein gar wunderlich seltsames Ding, das leidige Schifflein der Ehe", mit 19 Jahren komponiert in Elberfeld 1822, sowie eine Einlage zu den beiden Schützen (Kontretanz No. 7 von 1839) und endlich ein Brief von 1844 als Erlös bare 500 Mk. brachten, er hätte sich wohl auch wie Beethoven an einem Erdödischen Schmause krank gegessen.

Marschner schreibt in einem Brief an den Verleger André in Offenbach eine scharfe Kritik über Mendelssohn und seine Geschäftsweise: Meine Trios sind freilich eine andere Art als die Mendelssohnschen, nicht so, wie soll ich sagen, so geleckt, so geschniegelt und wohlappretiert, es sind mehr starke Naturausbrüche, Leidenschaften, voll dramatischen Lebens, die immer ihren Zündpunkt finden werden, weil das Gemüt der Menschen ewig dasselbe bleiben wird. Auch geize ich nicht mit den Melodien, die trotz aller neuer Behauptungen dennoch ewig das eigentlich Wesentlichste aller Musik sein und auch bleiben werden. — Von *Mendelssohn* selber brachte das Manuskript des Morgenliedes: „Erwacht in neuer Stärke" 160 Mk., zwei Lieder von Lord Byron 185 Mk. — Sehr selten sind die Niederschriften *Paganinis*, von dem eine Sonate für Violine und Gitarre 350 Mk. erzielte. Ebenfalls eine große Seltenheit war ein Brief von *Johann Joachim Quantz*, dem berühmten Flötenmeister Friedrichs des Großen (165 Mk.). Wir kommen zu *Robert Schumann*, dessen musikalische Manuskripte enorm von Jahr zu Jahr steigen. Das Autograph Vom Pagen und der Königstochter, vier Balladen von E. Geibel, für Solostimmen, Chor und Orchester, op. 140, brachte 1000 Mk.! Es stammt aus der Spätzeit des Meisters und ist von besonderem Interesse dadurch, daß es einen guten Einblick in seine Schaffensweise gewährt. Das Manuskript der Märchenerzählungen für Klarinette, Viola und Pianoforte erzielte 905 Mk. Es trug die Ueberschrift: „Albert Dietrich gewidmet" und ist eine der letzten Arbeiten des Meisters, 1853 in Düsseldorf entstanden. Ein Albumblatt unterschrieben zum 28. April 1838, enthielt das erste Stück der damals komponierten „Kreisleriana", aber in einer völlig abweichenden Fassung von der jetzt bekannten (220 Mk.). Ein Exemplar der zwölf Gedichte aus Rückerts „Liebesfrühling", mit eigenhändiger Widmung von Robert und Clara Schumann, und einige Briefe an den Komponisten Hermann Hirschbach (1812—1888) in Berlin, der von Schumann auf Grund einer gewissen Wahlverwandtschaft sehr hoch geschätzt wurde, erzielten 380 Mk. Von *Franz Schubert* standen auch sehr schöne Manuskripte zur Verfügung. Das Lied „An eine Quelle" (Februar 1817) stammte aus dem Nachlaß von Moritz Schlesinger und trug 555 Mk. ein. Hochinteressant war ein Manuskript, das auf einem einzigen Blatt nicht weniger als fünf Kompositionen, alle Vokalterzette, enthielt: Trinklied: „Das Glas gefüllt", Frühlingslied: „Die Luft ist blau", Canon a tre: „Willkommen, lieber schöner May", Lachrynoso sonio „Das Leben ist ein Traum", aus der Frühzeit des Meisters (710 Mk.). Die Familie *Strauß* war durch *Johann* (Vater), *Johann* (Sohn), *Eduard* und *Josef*, die beiden jüngsten Söhne, vertreten. Von Johann Strauß (Vater) brachten die Manuskripte: Partitur-Entwurf zur Flora-Quadrille, zum Triumph-Marsch, zu den Epigonen-Tänzen und der Walzer „Rosenblätter" 211 Mk. Sehr hoch stieg ein Manuskript von zwei Seiten des Komponisten der „Salome", *Richard Strauß*, betitelt „Lob des Leidens" und der Widmung: „Herrn Kapellmeister Goltermann in aufrichtiger Verehrung". Es ist in der schönen und klaren Handschrift des damals 22jährigen Komponisten geschrieben und brachte 180 Mk. Von *Tschaikowsky* erzielte ein Zettel in Paßangelegenheiten 55 Mk., ein Albumblättchen von *Verdi*, acht Takte aus der „Traviata" und eine von ihm selber unterschriebene Photographie 62 Mk. *Richard Wagner* war außerordentlich auch mit zum Teil ungedruckten Briefen aus früher Zeit vertreten: Zürich 1852; Paris 16. Rue Newton, 12. Nov. 59; Geldangelegenheit; ungedruckt; Paris 1861. An Franz Abt, damals Hofkapellmeister in Braunschweig, erbittet 50 Louisd'or für das Aufführungsrecht des „Tannhäuser". Aus Biebrich 1862 an den Opernsänger Hysel in Frankfurt über die Lohengrin-Aufführung; aus Bayreuth an den Opernsänger Karl Hill in Schwerin und Hofopernsänger Niering in Dortmund über Mitwirkung im Nibelungenring. Die vorgenannten Briefe sind nicht von Altmann zitiert. Der Erlös aus sieben Briefen betrug 1400 Mk. Sehr großes Interesse erregte ein s e i d e n e s T a s c h e n t u c h mit einem darauf gedruckten Gedicht mit der Ueberschrift: „An Fräulein Minna Planer bei ihrem Vermählungs-Feste mit dem Musikdirektor Herrn Richard Wagner. Königsberg, den 24. November 1836." Das Hochzeitshuldigungsgedicht, das bei Wagners Hochzeitstafel an die Gäste verteilt wurde, war auf rosa Damast gedruckt, es umfaßte vier Strophen. Die zweite beginnt: „Wohl dir, du hast den treuen Freund gefunden, der Lust und Leid mit dir von Herzen teilt, und nahen deinem Leben trübe Stunden, als Trost und Schirm an deiner Seite weilt." Die letzte: „Wenn dann dein Gatte hier im Reich der Töne uns leitet in der Harmonien Land, so stellst du uns des hohen Dichters Schöne lebendig dar im Bild, das er erfand." — Das Gedicht ist weder bei Glasenapp noch bei Oesterlein zitiert und brachte 155 Mk. Von *Weber* brachte ein Manuskript von zwei Seiten, enthaltend ein Lied „Maienblümlein" und eine „Canzonetta", komponiert zu Perg am Stahrenberger See bey München den 12. July 1811 als Wettstreit mit Poisi und Danzi, für dreistimmigen Männerchor 325 Mk.; die Handschrift der Orchesterpartitur der Euryanthe 125 Mk. — Zum Schluß noch ein origineller Ausspruch des bekannten Komponisten und Kapellmeisters *Ignaz Lachner* in Hamburg über die Hamburger. Er schreibt an Goltermann in Frankfurt: „Ueber Ihr Wirken und erfolgreiche Tätigkeit in Frankfurt erfahre ich von allen Seiten nur Vorteilhaftes, was mich aufrichtig freut, und wünsche nur von ganzem Herzen, daß Sie nie in eine solche Schlamassel gerathen mögen, als ich mich gegenwärtig befinde. Ich habe alle Achtung vor den Frankfurtern, die sind keine so prosaischen Kaffeesäcke wie die Hamburger." . . . **Richard Neustadt (Berlin).**

Die große Konzertorgel

für den Festsaal der Weltausstellung in Brüssel von E. F. Walcker & Cie. (Ludwigsburg).

EIN Beweis der Anerkennung von besonderer Bedeutung ist der deutschen Orgelbaukunst zuteil geworden durch die Aufstellung einer für den großen Saal der „Société Belge d'Expansion Nationale" in Brüssel bestimmten Orgel von Walcker (Ludwigsburg) im Festsaal der Weltausstellung. Eine öffentliche Vorführung des Werkes vor der Beförderung an dessen Bestimmungsort gab Gelegenheit zur genauen Prüfung. Die Orgel hat 53 klingende Register (Stimmen) und verbindet in ihrer Anlage im wesentlichen beides, den deutschen und französischen Orgeltypus, diesen vertretend durch eine reichlichere Besetzung mit Zungenstimmen, durch seine Einführungstritte für die Mixturen und Zungenregister, wie auch durch seine Pedaltastenmensur, den deutschen durch seine auf jedem Manual für sich allein vollständige Register-Besetzung, verbunden mit einer herrlichen Mannigfaltigkeit der Tonfarben in den feinsten Abstufungen, versehen mit den raffiniertesten Hilfsmitteln zum Zwecke des Registerwechsels durch eine vierfache freie Kombination für alle Register und Nebenzüge, alles regiert durch eine vollkommen zuverlässige und unübertrefflich präzise elektropneumatische Traktur nach dem Walckerschen System. Ein in diesem Falle besonderer Organola-Spieltisch gibt zu alledem noch Gelegenheit, das Werk auch auf automatischem Weg zur Geltung zu bringen.



Spieltisch der Walckerschen Konzertorgel.

Die Stimmenzahl der Manuale I, II, III verhält sich wie 14 : 11 : 16, eine Tatsache, die sich mit der Ansicht des Bach-Biographen Dr. *Schweitzer*, dem so eifrigen und sachverständigen Vorkämpfer für einen Orgeltypus, der die beiden Orgelbaustile verbindet, deckt. Nach alledem ist

denn auch namentlich die Möglichkeit der richtigen Wiedergabe auch nichtdeutscher Orgelwerke gegeben, ohne daß wir von unserer kernigen Eigenart etwas drangeben müssten.

Der Spieltisch ist beweglich und sehr praktisch angelegt. Die Schwelltritte mußten infolgedessen auch elektro-pneumatisch werden; es wird damit allerdings trotz guter Funktionierung wohl nie die Vollkommenheit einer direkten mechanischen Einrichtung erreicht werden. Als Einrichtungen, die uns bisher nur ganz selten begegneten, seien besonders erwähnt die doppelte Anlage sämtlicher Hauptkoppeln mit gleichzeitiger Wirkung auf Hand- und Fußeinschaltung, sowie eine Sopranstimmen- (Melodie-) Koppel von Manual III zu I und 10 Knöpfe zur Ausschaltung der Koppeln aus der Walze. Die Anordnung sämtlicher Register auf derselben Höhe wie die betreffenden Klaviere (rechts hauptsächlich die Mixturen und Zungenstimmen) nebst den Abstoßknöpfen auf den Backen derselben wird hoffentlich bald zur allgemeinen Regel (eine Forderung, die gewiß jeder billigen wird, der viel auf fremden Orgeln sich hören läßt).

Bei der sonst sehr sachkundigen Vorführung des Instrumentes durch verschiedene namhafte Organisten machte sich anderseits auch doppelt geltend, was wir schon lange als einen Mangel unserer meisten Orgelschulen empfanden: das Fehlen genügender Gewandtheit in selbständiger Registrierungskunst. Zu was anderem sollen denn sonst diese vielen erleichternden Einrichtungen dienen, wenn nicht zu möglichster Entbehrlichmachung besonderer Registratoren und zu größter Ausnützungsmöglichkeit der Orgelklangfarben ohne vorheriges langes Einüben mit einem Assistenten?! **J. E. Zwißler.**

Sergei Kussewitzki, der Wolga-Fahrer.

DER Spielmann des Mittelalters trug das Lied, den Gesang weit über das Land. Mit ihm wanderten die Geigen, die Bratschen, und Musik ertönte von Ort zu Ort, brachte Jubel und Freude und Erfrischung für den Geist. Der Spielmann sorgte dafür, daß die Musik nicht ausging, daß die schlummernden Kräfte im Volke geweckt wurden, er betrat die Pfade, über die die Kunst in der Zukunft gegangen ist. Das XX. Jahrhundert hat auch seinen „Spielmann“, der als Kulturträger in ferne Länder gegangen ist, dorthin wo noch nie die Symphonie gehört worden ist, die er ihnen brachte. Der Wolgafahrer *Sergei Kussewitzki* hat das Werk getan! Der kühne Unternehmer pachtete einen Dampfer und unternahm mit seinen Mannen eine Fahrt von über 6000 km, um in den Städten an den Wolgaufern Symphoniekonzerte zu veranstalten, die von kulturhistorischer Bedeutung sind und erst in der Zukunft volle Würdigung finden werden.

Sergei Kussewitzki wurde im Jahre 1874 in Wyschni-Wolotschek, einer Stadt des Gouvernements Twer, geboren. Seine musikalische Ausbildung hat er in Moskau in der Musikhochschule der Philharmoniker erhalten, wonach er als Professor dort wirkte und an der Kaiserl. Oper die Stellung eines Solisten bekleidete. Im Jahre 1904 ging er ins Ausland, wo er mit dem größten Erfolg in Konzerten aufgetreten ist. Sein Solisteninstrument war der Kontrabaß, auf dem er zu einer Virtuosität des Vortrags gelangt war, die keinesgleichen hatte. Durch Zufall hat er die Erlernung des Kontrabasses ergreifen müssen: er bewarb sich um ein Stipendium an der Musikerschule, und der Kontrabaß war das Instrument, das ihm zufiel. Mit kühnem Wagemut ergriff er den ihm vom Schicksal gegebenen Wink, arbeitete unermüdlich und gelangte zu einer Höhe, die kein anderer erreicht hat. Sein Ruhm ging durch die Welt, er hat die glänzendsten Erfolge in Deutschland, England, Amerika erlebt! Aber seinem Feuergeist war der Rahmen, in dem ihn sein Instrument hielt, zu eng geworden, er strebte weiter, nahm den Dirigentenstab zur Hand und zeigte sich als hochbegabter, einsichtsvoller Orchester-Interpret, der die schwierigsten Aufgaben zu bewältigen wußte. Aber auch hierin fand sein reger Geist noch nicht die volle Genüge. Kussewitzki hat noch andere Wege gefunden, der Kunst zu dienen: er gründete den *„Russischen Musikverlag“* in *Berlin* mit einer Filiale in *Moskau*, die als Institution einzig dasteht, indem die Bedingungen derart aufgestellt sind, daß ein gewisser Teil des Gewinnes den Tondichtern zufällt.

Die Wintersaison 1909/10 in Moskau gewann an Glanz insbesondere durch die Symphoniekonzerte und Kammermusikvorführungen, die Kussewitzki inauguriert hatte. Die Aufstellung und Zusammensetzung der Programme waren höchst interessant, die Solisten Künstler ersten Ranges. Als Dirigenten wirkten Kussewitzki und *Oskar Fried* aus Berlin, die beide ihre Aufgabe glänzend lösten. Die „Extase“ von *Scriabin* z. B. wurde unter Kussewitzki vollendet gespielt, Beethovens „Neunte“ unter Oskar Fried herrlich vorgeführt.

Mit der warmen Frühlingssonne wuchsen ihm aber die Flügel. In die Ferne, um dort die Symphonie in ihrer Vollkommenheit und künstlerischer Größe ertönen zu lassen! Und das Niedagewesene, die Wolgafahrt, ist Wirklichkeit geworden!

Die sorgfältige Vorbereitung aller Veranstaltungen sicherte von vornherein den Erfolg des Unternehmens. Das Orchester zählte 65 Mann der gewähltesten Kräfte. Viele Musiker wurden von ihren Frauen und Kindern begleitet, dazu das Personal der Verwaltung der Konzerte, ein anderes für die Besorgung und den Transport der Instrumente, die Dienerschaft usw. Ein Doktor war an Bord, der sich um das Wohl der Reisenden bemüht machte. Die eingeladenen Gäste: Schriftsteller, Korrespondenten, Maler, Musiker erfreuten sich der größten Aufmerksamkeit der liebenswürdigen Wirte. Es war eine mannigfache, anstrengende Aufgabe, sie alle auf dem Schiff gut unterzubringen. Festesstimmung herrschte aber auf dem Schiff, und die lange Fahrt wurde durch kein Unbehagen getrübt.

Am 26. April (9. Mai) langten die Wolgafahrer in Twer an, wo der Dampfer „Der Erste“ (wahrhaftig der erste, der die Symphonie der Wolga zuführte) sie am Landungsplatze erwartete. Am Abend hatte das erste Konzert stattgefunden, dessen glänzender Erfolg die Wanderer mit den kühnsten Hoffnungen erfüllte. Der nördliche Teil der Wolga ist reich an Naturschönheiten. Die alten Kirchen und Türme, die sich im Grün am Ufer zeigten, erweckten die Erinnerung an historische Begebenheiten, die das Gemüt stark ergreifen. Den Wolgafahrern muß es ganz eigen zumute gewesen sein, als sie aus der grauen Alltäglichkeit in eine Naturwelt von Glanz und Herrlichkeit sich versetzt fühlten. Die Frühlingssonne erwärmte das Herz, die Nachtigallen ließen ihr Lied vom nahen Ufer ertönen. . . . Leicht gleitete das Schiff über die Wellen. . . . In jeder Stadt des Nordens: *Twer, Ribinsk, Jaroslawe, Kostroma* und *Nishni-Nowgorod* wurde nur je ein Konzert veranstaltet, das folgendes Programm bot: *Beethovens* „Egmont“-Ouvertüre, *Tschaikowskys* „Fünfte“, *Rimski-Korsakows* „Sadko“, *Wagners* Vorspiel zu den Meistersingern. Etliche Nummern wurden hin und wieder mit der „Scheherazade“ von *Rimski-Korsakow* und der „Oresteia“ von *S. Taneiew* ersetzt. Als Solist trat kein Geringerer als *Alex. Scriäbin* auf, der Schöpfer der Symphonien „Poême Divin“, „Extase“, der der Welt gezeigt hat, daß es noch neue Pfade gibt, die aber zu betreten die Höchsten nur wagen dürfen. Er spielte sein Klavierkonzert vergeistigt, mit der ihm eigenen feinsinnigen Vortragsweise.

Der Erfolg begleitete die Wolgafahrer von Stadt zu Stadt — die „Symphonie“ hatte bei der musikliebenden Nation Anklang gefunden.

Kazan, Simbirsk, Samara, Saratow sind die großen Städte des östlichen Teils der Wolga, die viel Handel und Verkehr haben. Obgleich in all den genannten Städten Abteilungen der Kaiserl. russischen Musikgesellschaft seit Jahren musikalische Aufführungen veranstalten, ist eine symphonische Vorführung kaum dagewesen. Es wurden je zwei Konzerte in jeder dieser Städte gegeben, das zweite mit einem Programm der Musik des Westens: *Beethovens* „Siebente“, *Saint-Saëns* „Le rouet d'Omphale“, „Les préludes“ von *Liszt*. Der Solist *Alex. Mogilewski*, ein junger Geiger, Laureat des Konservatoriums zu Moskau vom Jahre 1909, der sich durch sein feinsinniges Spiel mit kühnem, glanzvollem Strich auszeichnet, hatte das Violinkonzert von *Max Bruch* für seinen Vortrag gewählt. Er machte auch den Konzertmeister auf der Wolgafahrt.

Der Mann von Bildung in Rußland hat einen schweren Stand, wenn er als Kulturträger in den fernen Provinzen des unabsehbaren Reiches zu wirken hat. Es wird ihm kaum etwas geboten, was ihn geistig aufrichten und zu höherem Dasein bringen kann. Allmählich müssen die geistigen Kräfte einschlummern, im Grau der Alltäglichkeit vergehen. Für die Intelligenten, die vom Schicksal in die Fernen Rußlands getragen worden sind, waren die Symphonie-Vorführungen der Wolgafahrer von besonderer Bedeutung. Die Musik in der wunderbar schönen, künstlerischen Wiedergabe von Kussewitzki hat die Hörer vom Druck der Schwere befreit, hat das Dunkel in ihrer Seele mit dem Strahl ihres Lichts durchglüht. Das sah man ihren Zügen an; tiefe Rührung, Tränen waren zu schauen. . . . Und die Jugend jauchzte laut auf bei dem Hochgenuß des Niegehörten, Niegeahnten! Wer kann es feststellen, was die Wirkung der Symphonie in den jungen Gemütern hervorgerufen, zu welch neuem Streben sie geweckt worden sind?

In *Kazan*, der Universitätsstadt mit dem reichen Kaufmannsstande und der Bevölkerung von Tartaren, bestand das Publikum aus Gebildeten und weniger kulturellen Besuchern. In *Simbirsk* stellten der Beamtenstand und die Gutsbesitzer ein feines Publikum, das sich im wunderschönen Saale der Adelsversammlung eingefunden hatte. In *Samara*, der Stadt, die auf dem großen Wege nach Sibirien liegt, ist der Unternehmungsgeist erwacht: die Stadt ist im Wachsen, es entstehen neue Schulen, Asyle für Kinder von

Arbeitern, Volksuniversität, Bibliotheken usw. Die Stadt hat ein schönes Theater, ein „Puschkin-Haus" für Opernvorstellungen und einen „Olymp". So wird ein enormes Gebäude für 4000 Besucher genannt, das von einem Bürger aufgebaut ist, um der Kunst zu dienen, ein Gebäude, das sich für Konzerte, Vorlesungen u. dergl. eignet. Olympische Figuren sind an der Außenseite angebracht, das Innere hat eine elegante Ausstattung. Die Besucher gehörten den verschiedensten Schichten der Bevölkerung an. Es waren darunter Pioniere aus den Steppen Orenburgs, vom Uralgebirge usw. Das Jauchzen und der stürmische Beifall wollten kaum ein Ende nehmen. Der Staat hat der Stadt *Saratoff* seit diesem Frühjahr das Recht gegeben, die Musikschule zu einem Konservatorium zu erheben mit allen Privilegien, die eine derartige Institution in Rußland hat, eine Folge der großen Tätigkeit, die die Abteilung der Kaiserl. russischen Musikgesellschaft entwickelt. Die Vorbedingung zum Verständnis der Symphonie war vorhanden, und das merkte man dem Publikum an, das zu Enthusiasmus hingerissen wurde.


SERGEI KUSSEWITZKI.

Auf dem Wege zum Endpunkt der Wolgafahrt wurde noch einmal in *Zarizino*, der großen Handelsstadt, ein Konzert gegeben. Der Urzustand der Wege, der Bauten deutet auf wenig Kultur. Aber auch hier wohnen Menschen von Bildung, für die die Symphonie ein Hochgenuß war. Dasselbe ist auch von *Astrachan* zu berichten, der letzten Stadt an der Mündung der Wolga, die hier zu einem Strom von endloser Breite wird. Das letzte Konzert dort war ausnehmend glanzvoll. Die fünfte Symphonie von *Tschaikowsky* wurde mit einem Feuer und Begeisterung gespielt, die Zeugnis von der Ergriffenheit des Dirigenten, der Musiker ablegte! Es war die Abschieds-Symphonie!

Nun ging es zurück, herauf den Wolgastrom. Vier Konzerte mit neuem Programm, anderen Solisten wurden in vier Städten (Saratoff, Samara, Kazan, Nishni-Nowgorod) veranstaltet. Die Wolgafahrer wurden auf ihrem Rückzug mit Begeisterung begrüßt, mit rauschenden Beifallsäußerungen begleitet. Das Programm bot nur russische Tondichter: *Mussorgski:* „Die Nacht auf dem kahlen Berge", *Conus:* „Der Wald rauscht", *Glinka:* „Chota von Arragonien", *Kalinnikows* „Erste Symphonie", „Romeo und Julia" von *Tschaikowsky*. Der Solist *Rud. Ehrlich*, der ausgezeichnete Cellist, spielte Kompositionen von *Glasunow*, *W. Damajew*, der herrliche Sänger der Privatoper von *Simire*, hatte Arien von *Gretschaninow* und *Rimski-Korsakow* für seinen Vortrag gewählt.

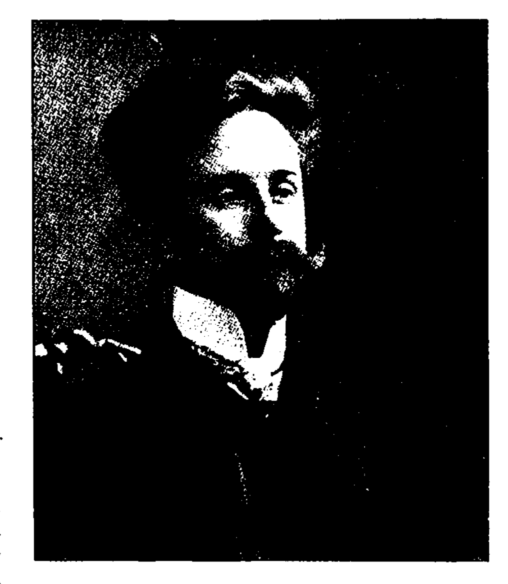
In Nishni-Nowgorod fand das letzte Konzert der Wolgafahrt am 25. Mai (8. Juni) statt, dessen zweite Hälfte dem Andenken *Mili Balakirews*, dem jüngst Dahingeschiedenen, geweiht war. (Er stammte aus Nishni-Nowgorod.) Als allerletzte Nummer wurde „Romeo und Julia" gespielt, die symphonische Dichtung, die Tschaikowsky ihm einst gewidmet hatte. Eine herrliche Wiedergabe, der Abschied von dem Traum, den man auf der Wolga geträumt hatte.

Und ein schöner Traum war es! Der glänzende Rahmen des künstlerischen Unternehmens, den Kussewitzki aufgestellt hat, hob die Stimmung der Mitbeteiligten. Er ehrte in jedem seiner Musiker den Künstler und hatte die Unterhaltungen mit ihnen in eine zwanglose Form eingekleidet, die einen wunderbaren Reiz auf alle ausübte. Kussewitzkis liebenswürdiges Wesen fand bei den Wolgafahrern aufrichtige Anerkennung. Am vorletzten Tage der Fahrt brachten die Musiker ihre Gefühle von Dankbarkeit zum Ausdruck, indem sie ihrem Meister eine Adresse in einer eleganten Mappe in schöner Schrift überreichten.

Ein Abschiedsfest hatte bei der letzten Ueberfahrt stattgefunden, das alle Herzen mit Lust und Freude erfüllte, aber auch wehmütig stimmte, denn die Stunde der Trennung nahte heran! Auf dem Deck des Schiffes, das stille stand, wurde das Fest bei schönstem Sonnenuntergang gefeiert. Kussewitzki sprach das erste Wort, dankte seinen Musikern für die Liebe, die sie ihm und dem Werke entgegengetragen, und brachte ein Hoch auf seine Künstler, das mit Jubel aufgenommen wurde. Und nun sprach jeder, dem die Rede gegeben war. Frei und herzlich klangen die Worte! Keiner wurde vergessen, jeder hatte sein Hoch, das ihm zufiel, die Gäste, die Frauen, die Kinder, der Kapitän, die Matrosen. Die Gläser klirrten, das Lied ertönte. Ein Boot mit einem grünen Baum näherte sich dem Schiffe. Grüne Zweige wurden den Künstlern vom Boot aus von Männern aus dem Volke gereicht. Sie dankten in ihrer gutmütigen Weise für das Lied, das über die Wolga erklungen war. Das sei ihr Brauch, meinten sie. Ahnten sie vielleicht, was „Der Erste" ihrer Nation gebracht hatte? Am 27. Mai (10. Juni) kehrten die Wolgafahrer nach Moskau zurück, nachdem sie in elf Städten 19 Konzerte veranstaltet hatten. Kussewitzki hat ein großes Werk getan, manchen Baustein herbeigetragen, aus dem jetzt Bauten entstehen werden. Wie hoch die Gipfel steigen, kann niemand bestimmen. Er hat gezeigt, daß er in großen Umrissen denken kann, daß er, um sein Werk zu tun, zu Opfern fähig ist. Und erfüllt vom Geiste im Dienste der Kunst, hat er seine Künstler für die Tat zu gewinnen gewußt. Der Kulturträger, der Spielmann des 20. Jahrhunderts, hat stark an den schlummernden Kräften seiner Nation gerüttelt! **Ellen von Tideböhl.**

Straßburger Musikbrief.

DIE Leistungen der *Oper* standen im allgemeinen auf einem den Verhältnissen und den erheblichen, von der Stadt gemachten Aufwendungen entsprechenden Niveau. Unter den Solokräften sind nicht wenige ersten Ranges, so vornehmlich Frau Lauer-Kottlar, unsere prächtige Senta, Selica, Aida, Izeyl usw., die wir leider nach Karlsruhe abgeben m u ß t e n (?!), Frl. Hermann, die klangvolle Acuzena und Brangäne, der blühende Sopran Frau Mahlendorffs (Manon, Elsa), die rassige Soubrette Frl. Croissant, entzückend z. B. als Adina in Donizettis von Mottl bearbeitetem „Liebestrank". Schöne Mittel besitzt auch die gleichfalls scheidende Frl. Segall (Mignon), das jugendschöne Frl. Streng (Agathe), für komische Altpartien Frl. Arlow („Else Klapperzehen"). Etwas gar zu ätherisch ist der Koloratursopran der Frau Knappe (Waldvögelein), zu derb und hart hingegen des nach Mülhausen gehenden Frl. Waller Alt (einer Waltraute noch nicht gewachsen!); Frl. Borchers, unsere bisherige Isolde und Brünnhilde, zieht sich zurück, da sie wohl darstellerisch, doch nicht mehr stimmlich diesen Rollen genügt. Eine rechte Nachfolgerin wollte sich freilich trotz mancher Gastspiele noch nicht finden lassen! — Unter den Herren glänzt der Bariton v. Manoffs durch edle Mischung von Kraft und Weiche (Petrucchio!), der volle, runde Baß des Herrn Wissiak (Landgraf etc.), vom jüngeren Nachwuchs zeigte Herr Schubert einen sympathischen lyrischen Bariton, Herr Dornbusch einen mühelosen, doch etwas flach gebildeten Tenor — als Mime trefflich, doch als Jacquino zu aufdringlich (Regie!!) —; entwicklungsfähig scheint auch Herr Remmert (Max). Unsere „Lyrischen", Bariton wie Tenor, sind im Grunde genommen mehr Buffos — ersterer (Herr Knappe) z. B. besser als Papageno wie als Papa Germont, des anderen (Würthele) Glanzrolle ist Hans Sachsens David. Der eigentliche Buffo (H. S c h a r s c h m i d t) dagegen ist zu trocken, auch stimmlich (kein Leporello!), Herr Klante ein drastischer Komiker, in der seriösen Oper jedoch unmöglich, was man endlich mit Gewinnung eines unerläßlichen zweiten Bassisten eingesehen hat. — Der Heldentenor Wilke ersetzt, was ihm an Glanz der Höhe abgeht, durch Intelligenz und Fleiß. — Der C h o r leidet daran, daß man seinerzeit nicht genügend auf die Exterieurs gesehen hat — auch gesanglich könnte er manchmal besser, feinsinniger sein! Der wundeste Punkt aber ist die R e g i e, trotz des


ALEXANDER SCRIABIN.

Revirements (H. Morny): den Klabautermann „Tradition" hat man leider nicht mit heraustun können, und so erscheint nur allzuvieles nicht nach dem einzig richtigen Rezept: „So erfordert's Geist und Sinn der Szene", sondern nach dem üblichen: „So ist's immer gemacht worden!" Ein Beispiel für die Gedankenlosigkeit, die übrigens auch anderswo oft genug als „Spielleitung" mitzeichnet: Don Juan, Finale: der Lebemann in froher Gesellschaft beim leckeren Mahle; eine verlassene Geliebte (No. 1003) erscheint — und darob nimmt nun die ganze Gesellschaft, inklusive Tafelmusik, Reißaus! Warum? Antwort siehe oben! Erst beim Nahen des Gespenstes haben sie logischerweise abzurücken. — Ich führe das Exempel an, weil es für Vieles auf der Bühne typisch ist — für das Unausrottbare! — Das Repertoire war das übliche: Viel *Wagner* (sämtliche freien Werke!), zum Teil recht ordentlich aufgeführt, dank vornehmlich auch dem trefflichen städtischen Orchester, das namentlich in den Bläsern die benachbarten Hof- und andern Orchester entschieden übertrifft (in den Streichern manchmal zu schwach!); sodann reichlich die bekannten franko-italienischen „eisernen Bestände", die gute deutsche Oper (Mozart, Weber, Marschner etc.) zu wenig, Werke lebender Autoren noch weniger! Daß „Elektra" uns noch vorenthalten wurde, ist unbegreiflich. (In Stuttgart das Gleiche. Grund: Titelrolle. Red.) Sonstige Novitäten waren *Waltershausens* schon besprochene „Klapperelse" mit ihrem etwas gezwungenen Humor und schönen II. Akt, die blutrünstige „Tosca" von *Puccini* und der trotz wilden „Tuns" recht harmlose „Florentiner" *Rauchenecker's*, des Milchbruders von Neßler. Reizend wirkte in der ersten Kaiservorstellung der Straßburger Oper *Wolf-Ferraris* Rokokostückchen „Susannas Geheimnis"; etwas gemischte Gefühle hingegen erweckte des allzu fruchtbaren *d'Albert* „Izeyl" mit ihrer wenig logischen Handlung und dem zwischen Salome und Abt pendelnden Eklektizismus der Musik! Hervorgeholt wurden erfreulicherweise *Spohrs* immer noch edelschöne „Jessonda", *Méhuls* klassischer „Josef" *Sullivans* herzerquickend heiterer „Mikado" und *Götzens* noch immer nicht genug gewürdigte „Widerspenstige"; minder notwendig erschien die Wiedergeburt der für Deutschland denn doch erledigten „Luise" von Charpentier und ihrer Schwester „Manon". — Außer den schon Genannten verabschiedete sich der I. Kapellmeister *Gorter* mit seinen eigenen, hier schon besprochenen Werken „Paria" und „Süßes Gift"; er ist mittlerweile nach *Mainz* engagiert. Er hat, namentlich in den letzten Jahren, mit Fleiß und Sorgfalt gearbeitet, und wenn seine etwas kühle Objektivität ihn auch nicht zu einem prägnanten und impulsiven Kapellmeistertypus stempelt, so verdanken wir ihm doch manch schöne Aufführung. Der Neuorganisation, die *Pfitzner* zu seiner Konservatoriums- und Konzerttätigkeit zum Operndirektor erhebt, sieht man mit Erwartung entgegen. Außer ihm wirken alsdann als Dirigenten der bisherige II. Kapellmeister *Fried*, dessen Tüchtigkeit nur durch eine gewisse Starrheit und Mangel an Elastizität der Tempi beeinträchtigt wird, und *H. Büchel*, der sich mit der „Götterdämmerungs"-Leitung verheißungsvoll eingeführt hat.

In aller Kürze seien noch die Hauptergebnisse des *Konzertlebens* aus der zweiten Saisonhälfte angeführt. Die Abonnementskonzerte IV—VIII unter *Pfitzner* brachten neben Beethovens Siebenter u. a. *Weingartners* etwas matte „Gefilde der Seligen", Brahms' erste Symphonie, *Lalos* Cellokonzert (Gerardy), *Straußens* „Zarathustra", eine Orgelsymphonie von *Bossi* (Münch), *Bruckners* ziemlich steife d moll-Symphonie, *Schellings* (Komponist und Spieler) Suite phantastique, *Draesekes* vornehme „Sinfonia tragica" und Ouvertüren von *Baußnern* und *Sinigaglia*. Von Chorwerken hörte man noch Beethovens recht unbedeutende C dur-Messe neben Mozarts köstlichem „Ave verum" und *Bruckners* trübem „Tedeum", den Lisztschen „Christus" (Abbé Victori) und die Matthäuspassion unter *Münch*, der sich auch der Riesenarbeit der 16stimmigen *Grell*schen a cappella-Messe unterzogen hatte, und Szenen aus „Parsifal" (III. Akt) unter Gorter. Von bedeutsamen Kammerwerken erschienen je ein Trio von *Weissmann* (Freiburg) und *Rachmaninoff*. Der Orchesterverein (Frodl) erfreute mit *Raffs* Waldsymphonie, das dritte Volkskonzert mit Beethovens Achter. Interessante Abende boten Ysaye und Pugno, sowie das Trio Cortot-Thibaud-Casals, Gesangsdarbietungen u. a. Frau Kämpfert (Frankfurt) und Frau Adels (Straßburg) mit Pfitzner am Klavier. Erwähnt seien noch die manches Schöne bringenden fünf Schülerkonzerte des *Städtischen Konservatoriums* (Direktor Pfitzner). Im Juni endlich beging man das „*III. Elsaß-Lothringische Musikfest*" in Gestalt einer *Schumann-Feier*. Leider war der Festcharakter etwas beeinträchtigt durch das Fehlen eines Oratoriums und durch die Abhaltung der zwei Kammermusikabende (neben nur einem Orchesterkonzert!) in einem kleineren Saal (400 Plätze!), wodurch die breitere Oeffentlichkeit sich ausgeschlossen sah, was die Verlegung des ersten im letzten Moment nicht mehr gutmachen konnte! Eine weitere Trübung brachte das Absagen der Tenöre Urlus und Vogelstrom und das Versagen ihres Ersatzes Jungblut. Immerhin bot das Orchesterkonzert unter Pfitzner eine Reihe hoher Genüsse durch die prächtige Wiedergabe der Es dur- („Rheinischen") Symphonie, des Klavierkonzerts (von Cortot mit feinster Poesie gespielt) und der Genoveva-Ouvertüre, während die übrigen Genoveva-Fragmente (II. Akt usw.) mit Frau Hafgreen-Waag und Altmann, sowie H. Gausche in den Soli weniger fesseln konnten. Sehr genußreich waren ferner acht Frauenchöre, von Pfitzner feinsinnig orchestriert. Das „Rosé-Quartett" trug mit schönem Erfolg das A dur-Quartett und mit *v. Pauer* (Stuttgart) das Klavierquartett vor; ein Höhepunkt war auch die d moll-Violinsonate — Rosé und Pauer —, während der letztere bei aller trefflichen Technik in seinen Klaviervorträgen (Fantasie, Davidsbündler, Kreisleriana) mir vielfach etwas zu derb und nüchtern erschien. Nicht recht verständlich war die Wahl einer typischen Opernsängerin für die Schumann-Lieder: Frau Gutheil-Schoder brachte sie zwar (unter Pfitzners überaus zartsinniger Begleitung) nach der Vortragsseite zu fesselnder Wirkung, doch vermochte sie den unerläßlichen stimmlichen Charme nicht zu bieten. Unbeschadet dieser kleinen Einwände wurde doch der Hauptzweck des Festes, ein Bild des Schumannschen Schaffens zu geben, im wesentlichen erreicht und eine Reihe bleibender schöner Eindrücke erzielt. **Dr. Gustav Altmann.**

Hamburger Brief.

AUCH Hamburg hat in diesen erinnerungsreichen Junitagen ein *Schumann-Fest* gefeiert, würdig inszeniert, von glücklichstem Verlaufe begünstigt, durch starken Besuch, der sich durch die abnorme Hitze dieser Periode nicht schrecken ließ, allseitig anerkannt. Hamburg kann sich wohl nicht besonderer Beziehungen zu dem Zwickauer Meister, in dessen Leben die sächsische Handelsstadt Leipzig und der Rhein die Hauptepochen bilden, rühmen, aber geliebt hat es den Künstler und seine liebwerten Schöpfungen immer und treu zur Fahne des großen Romantikers hat es auch stets gehalten. Herr Prof. *Julius Spengel* ist es, dem man vor allem das Zustandekommen des Hamburger Schumann-Festes zu danken hat. Der erste Abend brachte eine schöne Aufführung des in seiner Beliebtheit noch in gleicher Gunst wie vor fünfzig Jahren stehenden Chorwerks „Das Paradies und die Peri". Zur feierlichen Einleitung spielte der Dresdner Kreuzkirchenorganist *Alfred Sittard*, ein geborener Hamburger, eine der Bach-Fugen, sprach ferner Frl. *Grete Egenolf* vom hiesigen Schauspielhause einen von unserem heimischen Dichter *Gustav Falke* verfaßten Prolog. Der „Cäcilienverein", ein wohl über die gewohnte Mitgliederzahl verstärkter gemischter Chor, und der „Altonaer Lehrergesangverein", ein stark besetzter Männerchor, die beide ständig unter Spengels Leitung stehen, boten in dem Chorwerk höchst erfreuliche Leistungen. Bei der Wahl der Solisten hatte eine glückliche Hand gewaltet, denn die drei Damen, die Wiesbadener Hofopernsängerin *Birgit Engell*, die württembergische Kammersängerin *Anna Kämpfert* und die mit geringeren Titeln, aber mindestens gleich großem künstlerischem Ansehen geschmückte *Julia Culp* waren ebenso gut am Platze wie die Herren *Paul Reimers* und *Thomas Denys* aus Berlin. Am zweiten Abend wurde nach der Manfred-Ouvertüre das in der Form für zwei Klaviere allbekannte „Andante mit Variationen" in der ersten Fassung vorgetragen, d. h. mit zwei Violoncelli und Horn; war diese Vorführung vom historischen Standpunkt aus interessant, so bedeutete sie musikalisch keinen Gewinn, da die größere Ausdehnung nicht zum Vorteil der Wirkung ist und die begleitenden Instrumente (durch die Herren Willem Engel, Jakob Sakom und Albert Döscher vertreten) wirklich eben so gut fehlen können. Großen Genuß gewährte aber die Ausführung des Klavierparts durch Herrn Prof. *Karl v. Holten* aus unserer Nachbarstadt Altona. Frl. *Hedwig Schöll* aus München steuerte drei Fantasiestücke als Klaviersolo bei. Die Damen Engell und Culp und die Herren Reimers und Denys sangen das entzückende „Spanische Liederspiel". Spengel, der mit Meisterschaft den Zyklus und alle prachtvoll vorgetragenen Gesänge begleitet hatte, dirigierte dann zum Schluß des drei Stunden in Anspruch nehmenden Konzerts die B dur-Symphonie. Das Orchester des Vereins Hamburgischer Musikfreunde führte seine umfangreichen Aufgaben an beiden Abenden mit gutem Gelingen durch. Besondere Bedeutung verlieh dem gut verlaufenen Feste die Anwesenheit von Frl. Eugenie Schumann, einer Tochter des gefeierten Meisters.

Eine arbeitsreiche Saison der Hamburger Oper liegt hinter uns; war sie auch nicht an Novitäten reich, so hat sie doch in einer großen Zahl von Vorstellungen eine bunte Reihe verschiedenartiger Opern gebracht. Die erste und berechtigtste Frage am Schluß einer Spielzeit ist: sehen wir

uns im nächsten Herbst wieder, wie wir uns trennten, oder werden manche Mitglieder des Instituts fehlen? Wie in jedem Jahre, ist's auch diesmal: es verlassen uns Künstler, die anderwärts unter günstigeren Bedingungen höhere Ziele zu erreichen hoffen. So der Oberregisseur Hermann Gura, der Sohn des unvergessenen Balladensängers, der vom Schweriner Hoftheater zu uns kam, große Reformen verhieß, aber nun nach einjähriger, ziemlich beschränkter Wirksamkeit sich nach Berlin wendet; mit ihm Annie Gura-Howard, die als stimmbegabte Sopranistin mit ihrer Else, Pamina, Gutrune und ähnlichen Frauengestalten sehr freundliche Eindrücke erweckte. Es geht aber auch ein langjähriges Mitglied unserer Oper, Herr Kapellmeister Josef Stransky, der von Angelo Neumann aus Prag zu uns kam und sehr vielseitig gewirkt hat. Wenn Stransky jetzt das etwas einförmige Einerlei des herkömmlichen Opernbetriebes gegen die Posten eines Kapellmeisters im Berliner Blüthnerorchester und eines Konservatoriumslehrers eintauschen will, werden wir ihm das nicht verargen und ihm auf seiner ferneren Laufbahn herzlich Glück wünschen.

Hat das Ende der Spielzeit nicht allzu große Lücken in das Ensemble gerissen, so begrüßen das die verständigen Opernfreunde mit aufrichtiger Genugtuung, da nur eine gewisse Stabilität die Güte der Vorstellungen zu garantieren vermag. Wir haben unsern Gustav Brecher als ersten Kapellmeister, und wir zählen zu den ihm treu Untergebenen Künstlerinnen wie Edyth Walker, die auch auswärts im vergangenen Winter große Erfolge errang, Ottilie Metzger, die stimmprächtige Altistin Katharina Fleischer-Edel, die herrliche Sopranistin Louise Petzl, die in ihrer noch fortschreitenden Entwicklung Aufsehen zu erregen beginnt, Annie Hindermann, die allbeliebte Koloratursängerin, und Künstler wie die vollwertigen Heldentenöre Willi Birrenkoven und Alois Pennarini, den hervorragenden Baritonisten Max Dawison und die einander ausgezeichnet ergänzenden Bassisten Max Lohfing und Theodor Lattermann. Im Besitze eines stark besetzten Orchesters und eines gut geschulten Chores darf die Direktion der neuen Spielzeit mit Vertrauen entgegensehen. Novitäten? Man redet von der Uraufführung der Busonischen Oper „Die Brautwahl". Sie wird reger Teilnahme begegnen. **Rudolf Birgfeld.**



Brünn. (*Maifestspiele.*) Außer einer tadelfreien Aufführung der Götterdämmerung, bei der das ehemalige Mitglied unseres Stadttheaters Frl. *Nagel* aus Karlsruhe und der Wiener Hofopernsänger Herr *E. Schmedes* außerordentlich erfolgreich gastierten, wurden noch zwei Novitäten, die Opern „Izeyl" von *d'Albert* und „Banadietrich" von *Siegfried Wagner* kreiert. Das erstere Werk, das — relativ genommen — wohl eine Steigerung der musikalischen Qualitäten gegenüber den ihm vorangegangenen dramatischen Arbeiten bedeutet, konnte jedoch ebensowenig wie Wagners „Banadietrich" irgend ein tieferes Interesse erwecken, da beide Schöpfungen sich kaum über dem Durchschnittsniveau erhalten und keineswegs in den Festspielrahmen, der nur erstklassige Leistungen miteinbegreifen soll, hineingehören. D'Albert knüpft in „Izeyl", ohne auf bloß äußerlichen Pathos und gelegentlich angebrachte melodische Seichtheiten (siehe die stets wiederkehrende Stelle: „Der Bettler wiegt den König auf") zu verzichten, an Straußens „Salome" eng an, erreicht jedoch nicht einmal annähernd eine derart sichere Linienführung und Farbenverteilung, wie man sie bei Strauß zu finden gewohnt ist. — Siegfried Wagner scheitert hingegen an dem seinen Werken aufgedrängten Kompromiß zwischen dem Musikdrama seines Vaters und der Volksoper; er dient zwei Herren, beiden jedoch nur halb, so daß der Hörer auf echte, ganze Wirkungen Verzicht leisten muß. Um näher zu charakterisieren, rangiert an musikalischem Werte der „Banadietrich" ungefähr hinter Wagners Erstlingsoper dem „Bärenhäuter" und übertrifft mit Ausnahme dieser alle von ihm bisher geschaffenen Bühnenwerke an gesunder Logik im Anreihen der Gedanken und an szenischer Wirkungskraft. *B. Weigl.*

Kiel. Der „Verein der Kieler Musikfreunde" (Vorsitzender auch für das Musikfest Prof. Dr. *Niemeyer*) hat sein schönes diesjähriges Programm nun zu Ende geführt; man hörte unter Dr. *Schreiber* u. a. auch die 1.—8. Symphonie Beethovens; die Neunte folgte gelegentlich des Musikfestes unter Prof. *Panzner*, durch dessen lebhaft „modern" empfindende Vorführungsweise dem Feste in allen seinen Teilen eine ganz besondere Physiognomie aufgedrückt wurde. Das Orchester hielt sich vortrefflich, die Chöre sehr gut bis auf die große Schärfe der Soprane. Als Solisten bildeten Thomas Denys, Kammersänger Senius, Else Schünemann ein prächtiges Ensemble, Frl. Siems (Sopran) störte leider e r h e b l i c h durch „opernmäßiges" Auftreten und nicht einwandfreie Schulung ihrer Stimme. Händel: Debora, Bach: Magnificat, Beethoven: Coriolan-Ouvertüre fanden eine hochcharakteristische, Brahms: Rhapsodie eine durchaus vollendete Wiedergabe. *M. A.-R.*

Kolmar. Am „VI. Elsaß-Lothringischen Sängerbundesfeste", verbunden mit Wettgesang, haben sich über hundert Vereine mit etwa 3500 Sängern beteiligt. Das Preisgericht bestand aus den Herren *Erb, Münch, Oberdörfer* (Straßburg), *Scheidt* (Karlsruhe), *Wörz* (Tübingen), *Diebold* (Freiburg), *Ehrhardt* (Mülhausen), *Unger* (Metz), *Sturm* (Biel), *Staudacher* (Ravensburg). Im Begrüßungskonzert der Kolmarer Bundesvereine wurden als Gesamtchöre: „Laß den Sängergruß ertönen" von Prof. Hch. *Wiltberger* und „Thalatta" mit Orchester von *Podbertsky* gesungen. An drei Orten fand dann das Wettsingen statt. (I. Leichter und schwerer Kunstgesang, II. schwerer Volksgesang, III. leichter Volksgesang.) Die Leistungen zeigten, daß das gesangliche Können der Vereine seit der Gründung einen enormen Aufschwung genommen hat. E r s t e P r e i s e konnten in großer Anzahl gegeben werden. Den Vereinen, die schon dem „Elsässischen Sängerbunde" vor 1870 angehörten, wurden goldene oder silberne Lorbeerkränze überreicht. Diese Aufmerksamkeit der Bundesleitung hatte den erfreulichen Erfolg, daß viele, die dem „Neuen Bunde" bisher ferngestanden, beitraten; der Straßburger „Männergesangverein", Dirigent *C. Frodl*, und der Metzer „Liederkranz", Dirigent *Teschke*, trugen unter großem Beifall mehrere Chöre vor. Beim großen Festzug wurde der Statthalter Exzellenz *v. Wedel* von den Sängern jubelnd begrüßt. Am Nachmittag dieses zweiten Tages war das Festkonzert in dem eigens für das Fest aufgestellten Festzelte. Den instrumentalen Teil und die sechs Gesamtchöre leitete Prof. *Hch. Wiltberger*, K. Musikdirigent; das Zöllnersche Chorwerk „Columbus" Musikdirektor *Frodl*. Ausführende waren der Straßburger Männergesangverein und Metzer Liederkranz. Den beiden Dirigenten sprach der Statthalter seine große Befriedigung über das Dargebotene aus. Die gesamte Presse schildert das Fest als durchaus gelungen. *H.*

Posen. Die Deutsche Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft, Abteilung für Musik — „Hennigscher Gesangverein" — hat ihr 41. Vereinsjahr hinter sich. Der Verein brachte uns in der vergangenen Saison zwei große Oratorienkonzerte und führte unter der tatkräftigen Leitung seines Begründers und Dirigenten Prof. *C. R. Hennig* „Das Licht" von *Lorenz* auf, welches Werk dem Prof. Hennig gewidmet ist. Alle Beteiligten setzten ihr Bestes daran, um das Werk zu einem herrlichen Erfolge zu führen. Als Solisten wirkten die Damen Frl. *Elisabeth Ohloff* und Frau *Iduna Walter-Choinanus* sowie die Kammersänger *Emil Steiner* und Kammermusiker *Foth* (Harfe) mit. — „Saul" von Händel kam bei der sehr guten Akustik des neugeschaffenen Konzertraumes in der Kgl. Akademie in allen seinen Teilen voll und ganz zur Geltung. Zum erstenmal wirkte hier eine Orgel im Oratorium mit und gab der Aufführung erst das rechte tonliche Milieu. Als Solisten waren hieran die Damen Frl. *Tilie Hill* und *Emmy Leisner*, sowie die Herren Dr. *Briesemeister* (†) und *Weißenborn* beteiligt. Die schwungvolle Wiedergabe des schönen Werkes zeugte von sorgfältiger Vorbereitung einerseits, sowie auch von künstlerischem Verständnis des Chors. Das Orchester stellte beidemal die Posener Orchestervereinigung. — Außer einem Kammermusikabend für Violine, Cello und Klavier mit einem berühmten auswärtigen Trio brachte der Verein noch als Beschluß seiner Wirksamkeit ein Orgelkonzert von *Karl Straube* (Leipzig) unter Mitwirkung von Frl. *Emmy Leisner*. Dieser letzte Abend bot unserem Publikum Gelegenheit, die prächtige Konzertorgel genauer kennen zu lernen. *H. S.*

Warnemünde a. Ostsee. Zwar bin ich hier nur zur Erholung, also auch ohne Absicht, die genug strapazierte kritische Feder in Bewegung zu setzen. Doch die famosen Leistungen der Warnemünder Kurkapelle — scilicet des Theater- und Stadtorchesters von *Rostock* — unter Leitung des Musikdirektors *Heinr. Schulz* zwingen mich förmlich zu einem Federstrich der lobenden Anerkennung. Man braucht diesen Dirigenten nur genauer zu beobachten, um hier einen ersten Vertreter seines Faches zu erkennen; einen fein- und hochsinnigen Musiker von Schrot und Korn, ausgestattet mit Initiative, Ueberlegenheit, suggestiver Kraft. Man braucht ferner nur so recht auf den edlen und satten Klang der ersten Streicher und Bläser hinzuhorchen, um zu wissen, daß man hier einem verhältnismäßig kleinen, aber feinen, wohldisziplinierten Orchesterkörper gegenübersteht. Man braucht endlich nur Sachen wie die Leonoren-Ouvertüre No. 3, die Vorspiele zu „Tristan" oder zum dritten Akt der „Meistersinger" gehört zu haben, mit all der Wirkung einer wohlberechneten Disposition bis ins Detail, um die Leistungskraft dieser schon durch ihre peinlich saubere Stimmung und Intonation exzellierenden Kapelle auch vom strengsten

Musikerstandpunkt aus hoch schätzen zu lernen. Einer Badekapelle, die ihresgleichen in Deutschland — die schon numerisch stärkere in Wiesbaden etwa ausgenommen — kaum eine Rivalin haben dürfte. — In einem der Konzerte spielte ein seelenvolles Mädchenkind auf einer süßen Amati zum Entzücken der Hörer: *Ilse v. Schulenburg* ist der Name der blutjungen und intelligenten Berliner Geigerin. Man wird sich ihn merken müssen. *Rud. Freih. Procházka.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Wie berichtet, finden im nächsten Jahre in *Bayreuth* wieder Festspiele statt, und zwar soll außer dem „Nibelungenring" und dem „Parsifal" auch die Aufführung der „Meistersinger" in Aussicht genommen sein.

— Als 3. Waldfestspiel ist im Ostseebad *Zoppot* Brülls „Goldenes Kreuz" mit großem Erfolge aufgeführt worden. Man schreibt uns darüber: Die Regiekunst des Oberregisseurs *Walther Schäffer* (Chemnitz) hatte Reizvolles geschaffen. In der Mitte der Waldbühne das Wirtshaus, rechts die Mühle mit dem leise rauschenden Wasser, links die Eremitage — ein ungemein anmutendes Bild. Das alles, namentlich im zweiten Akt bei altväterischer Laternenbeleuchtung, war von großem, idyllischem Stimmungsreiz. Die Solisten wie der aus etwa 200 Stimmen bestehende Chor leisteten unter Leitung des Danziger Kapellmeisters Dr. *Heß* sehr Gutes. *D.*

— In der Großen Oper in *Paris* sollen die einzelnen Werke Richard Wagners in ganz neuer Inszenierung und in auserlesener Besetzung in Szene gehen. Den Anfang werden gleich zu Beginn der neuen Saison „Die Meistersinger von Nürnberg" machen, die unter Direktor Messagers Leitung neu studiert werden.

— Umfassende Vorbereitungen werden für die nationalen Opernfestspiele in *Rom* getroffen, die im nächsten Jahre im dortigen Teatro Constanzi stattfinden werden. Die Hauptnummer des Programms wird Puccinis „Girl from the golden West" bilden, welche Oper vorher in New York ihre Premiere erleben soll. Drei hervorragende Dirigenten sollen bei den Festspielen tätig sein: Luigi Mancinelli, Matteo Batistini und Arturo Toscanini. Man rechnet auch auf Carusos Mitwirkung.

— Der Bruder des wohlbekannten Erfinders der „Clutsam-Klaviatur", *G. H. Clutsam*, hat mit einer Oper „A summer night" in His Majestys Theatre in London Erfolg gehabt.

— In *London* ist die Oper des 25jährigen Komponisten *Raoul Lapavra*, „La Habannera" als einzige Novität der Saison aufgeführt worden. In der „N. M.-Z." hatte A. Boutarel das Werk bei der Pariser Uraufführung sehr günstig beurteilt; in Berlin fiel es bald darauf mit Pauken und Trompeten durch.

*

— Ueber das französische Musikfest in *München* wird weiter berichtet: Die künstlerischen Details der drei Orchesterkonzerte und zwei Kammermusikmatineen, die von der Société française des Amis de la Musique in der Münchner Ausstellung vom 18. bis 20. September veranstaltet werden, sind nunmehr endgültig festgestellt. Von den zeitgenössischen französischen Komponisten werden *Saint-Saëns, Fauré, Widor* und *Dukas* als Interpreten eigener Werke am Dirigentenpult, am Klavier und an der Orgel erscheinen. Den Hauptanteil an der Leitung der Orchesterkonzerte trägt der bekannte französische Dirigent *Rhené-Baton*, während dem Dirigenten der Pariser Bach-Gesellschaft, *Gustave Bret*, die Leitung der „Vierten Seligpreisung" von César Franck vorbehalten bleibt. In die solistische Ausführung teilen sich mit den vorgenannten folgende namhafte französische Virtuosen und Gesangskünstler: Cortot (Klavier), Wanda Landowska (Klavier und Klavecin), Dr. A. Schweitzer (Orgel), Rose Féart von der Großen Oper, Frau Darlays, M. Huberdeau, Plamondon und Viannenc (Gesang). Von deutschen Künstlern und Vereinigungen wirken mit: das Münchner Tonkünstlerorchester, die Münchner Madrigalvereinigung, Erhard Heyde (Violine), Gérard Maas (Violoncello) und das Quartett Heyde-Maas. Aus dem Programm seien folgende Werke genannt: d'Indy, erste Symphonie für Orchester und Klavier; Saint-Saëns, Dritte Symphonie in c moll; Debussy, Zwei Nocturnos; Gesänge von Fauré; Widor, Sinfonia sacra. Das Programm der Veranstaltung wird noch erweitert durch zwei Festvorstellungen, die von der Generalintendanz im Münchner Hoftheater für die französischen Gäste veranstaltet werden: am 21. September „Benvenuto Cellini" von Berlioz, am 22. September „Der fliegende Holländer", beide unter Leitung von Felix Mottl. Die Stadt München wird am 17. September die Festgäste im Rathaus durch den Oberbürgermeister begrüßen. (Alle weiteren Einzelheiten erfährt man aus den Prospekten des Festes, die von der Geschäftsstelle der Ausstellungsmusikfeste, München, Theatinerstraße 38, ausgegeben werden.)

— In *Berlin* hat der Geigenvirtuose und langjährige Primarius des Frankfurter Streichquartetts, Prof. *Hugo Heermann*, mit Jacques van Lier, dem bekannten Violoncellvirtuosen und Mitglied des holländischen Trios, ein Streichquartett begründet, in dem Maximilian Ronis die zweite Geige und Ernst Breest die Bratsche übernommen haben.

— Für die großen „Philharmonischen Konzerte" in *Berlin* unter Leitung von *Arthur Nikisch* (am 10. und 24. Oktober, 7. November, 5. und 19. Dezember, 16. und 30. Januar, 13. und 27. Februar und 20. März) sind zur solistischen Mitwirkung folgende Künstler verpflichtet worden: Klavier: Frida Kwast-Hodapp, Ferruccio Busoni, Leopold Godowsky, Paul Goldschmidt; Violine: Mischa Elman, Prof. Karl Klingler, Efrem Zimbalist; Kontrabaß: Sergei Kussewitzky; Viola d'amore: Henry Casadesus; Gesang: Julia Culp, Lucille Marcel, Felix Senius.

— Schon jetzt kündigen die Zeitungen ein großes „Bach-Fest" an, das in *Hamburg* im Jahre 1912 stattfinden soll. Durch die Aufführung Bachscher Chorwerke wird die nach dem Brande neu erstandene Michaeliskirche mit ihrer gewaltigen neuen Orgel bei dieser Gelegenheit eingeweiht werden, während in der Laeiszschen Musikhalle Orchesterkonzerte stattfinden sollen.

— *Friedrich Gernsheims* neuestes Orchesterwerk „Zu einem Drama" soll in einem der ersten Philharmonischen Konzerte durch Arthur Nikisch in Berlin zum erstenmal aufgeführt werden.

— Das mit großem Erfolg bei dem Niederrheinischen Musikfest in *Köln* aufgeführte „Hochzeitslied" für Soli, Chor und Orchester von *Max Schillings* erscheint im Verlage von N. Simrock G. m. b. H. in Berlin. Das nicht übermäßig schwere, aber außerordentlich dankbare Werk ist bereits in zehn Städten angenommen worden.

— In *London* ist in einem Konzerte des Pianisten Richard Epstein eine noch ungedruckte neue Romanze für Geige und Klavier (die bisher nur in einem „Merkur"-Konzert in Wien gehört worden war) von *Karl Goldmark* unter Mitwirkung Mischa Elmans gespielt worden.

— In *Bad Nauheim* hat zugunsten des Pensionsfonds der Kurkapelle (Leipziger Winderstein-Orchester) ein Elitekonzert stattgefunden, das wiederum den Beweis für die große Beliebtheit von Kapelle und Dirigent lieferte. Unter Prof. *Windersteins* sicherer und vornehmer Leitung kamen zum ersten Male Saint-Saëns symphonische Dichtung „Das Spinnrad" und von dem national-finnischen Komponisten Sibelius die „Elegie" und „Musette" aus „König Christian II." und „Valse triste" aus Järnefelds Drama Kuolema (Der Tod) zum Vortrag. Die königl. Kammersängerin Frl. *Ellen Beck* aus Kopenhagen, die lediglich zur Mitwirkung an diesem Ehrenabend der Kurkapelle aus ihrer nordischen Heimat eingetroffen war, erwarb sich stürmischen Applaus in Liedern von Brahms, Strauß und Schubert. *X.*

— Eine Novität, „Die Bürgschaft", symphonische Dichtung für großes Orchester von *Gustav Paepke*, ist in einem Symphoniekonzert der Königl. Kurkapelle Reichenhall, deren Dirigent Paepke ist, aufgeführt worden.

— Die *Herner* Konzertgesellschaft (Dirigent Stadtmusikdirektor *Niessen*) schickt einen Prospekt ihrer Abonnementskonzerte aus, der guten Eindruck macht. Im ersten Konzert ist die Uraufführung einer Symphonie von Strässer vorgesehen.

— Bei dem internationalen Gesangwettstreit in Brüssel hat der *Aachener* Männergesangverein „Orphea" den ersten Preis gewonnen. An dem Wettstreit beteiligten sich belgische, französische und ein böhmischer Chor.



KUNST UND KÜNSTLER

— *Beethoveniana.* Aus Bonn wird geschrieben: Durch Vermittlung von Dr. *Erich Prieger* ist das kostbare Autograph von Beethovens *Pastoral-Symphonie* erworben und dem Verein Beethoven-Haus in Bonn übergeben worden. Im Jahre 1838 wurde diese Handschrift für eine geringfügige Summe in das Ausland verkauft, wo sie dann über 70 Jahre, zuletzt in England, verwahrt wurde. Vor etwa zwei Jahren wurde sie zum ersten Male verschiedenen Bibliotheken und Sammlern des In- und Auslandes zum Kaufe angeboten, und zwar zum Preise von 100 000 Mk. Nach langen Verhandlungen ist es nun gelungen, diese Handschrift für die Heimat zurückzugewinnen. Der stattliche Querfolioband enthält auf 272 beschriebenen Seiten die vollständige Partitur. Das ganze Werk, das, in einer selten glücklichen Stimmung geschaffen, mit den Worten beginnt: „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande", zeigt auch in der Handschrift Beethovens Freude am Scherz, der Mitgabe seiner rheinischen Heimat: da wo die Vogelstimmen Nachtigall, Wachtel und Kuckuck erklingen sollen, trägt er den letzteren,

dessen musikalische Verwendbarkeit ihm wohl besonderen Spaß bereitet hat, mit riesengroßen Buchstaben ein. Die Autographe der ersten drei Symphonien sind verschollen, die anderen fünf Symphonien bewahrt die Königl. Bibliothek zu Berlin; die Geburtsstadt des Meisters hat nun die „Sechste" in ihrem Besitz.

— *Mozartiana*. Am 6. August hat im Dom zu *Salzburg* in Anwesenheit des Erzherzogs Eugen als des Vertreters des Kaisers, der Spitzen, Behörden und zahlreicher geladener Festgäste die feierliche Grundsteinlegung des Mozart-Hauses stattgefunden.

— *Gesangslehrerkurse*. Musikdirektor *Wilhelm Josephson* aus Duisburg ist in das preußische Kultusministerium berufen worden, um über die Einrichtung von musikalisch-praktischen Kursen für Gesangslehrer an höheren Schulen gehört zu werden.

— *Von den Konservatorien*. Im Konservatorium der Musik zu *Heidelberg* sind im Laufe des Schuljahres eine Reihe von Einrichtungen getroffen worden, so die Einrichtung des *Seminares* zur fachmäßigen Ausbildung solcher Schüler, die sich dem musikalischen Lehrberuf widmen wollen und zwar nach den Bestimmungen des „Musikpädagogischen Verbandes" in Berlin. Ferner wurde in den Lehrplan aufgenommen die „Methode der rhythmischen Gymnastik" von Emile Jaques-Dalcroze; es konnten bereits drei Kurse abgehalten werden, woran 32 Schüler teilnahmen.

— *Für Opernstudierende*. In Bad Reichenhall haben vierzehn amerikanische Damen und Herren einen „Internationalen Fonds für Opernstudierende" gegründet. Es wurden sogleich die Jahresbeiträge für vier Jahre im voraus erlegt und Richard Arnold, der ehemalige Konzertmeister der New Yorker Philharmoniker, zum Schatzmeister ernannt. Die Unterstützungsgelder sollen aber nur den Schülern eines bestimmten Gesanglehrers zukommen, der früher Mitglied des Metropolitan Opera-House war.

— *Von der Geige*. Der „Verband deutscher Geigenbauer" hat vom 1. bis 3. August in Berlin seinen vierten Verbandstag abgehalten. Mit diesem Verbandstag war eine Ausstellung alter italienischer Meistergeigen sowie von Geigen und Celli moderner Herstellung verbunden. — Wir lesen in der „Zeitschrift für Instrumentenbau": Der Diebstahl einer echten „Amati-Geige" macht in französischen Fachkreisen viel von sich reden, zumal die Entwendung des wertvollen Instrumentes auf eine ebenso merkwürdige wie geheimnisvolle Weise vor sich ging. Das Instrument ist nämlich vom Steamer „Ambrose", der am 21. Juni in Cherbourg anlegte, gestohlen worden. Es trägt die Inschrift Nicolas & Hieronymus Amati und die Jahreszahl 167.. Die letztere Ziffer, die die Alten gewöhnlich mit Tinte ausgefüllt haben, fehlt oder ist durch das Alter ganz verbleicht. Die Geige, deren Griffbrett lose war, scheint in Cherbourg an Land gebracht worden zu sein. Es werden alle Fachgenossen, denen ein solches Instrument zum Kauf angeboten werden sollte, gebeten, sich zunächst mit Herrn O. Hamard, chef du Service de la Sûreté à la Préfecture de Police in Paris in Verbindung zu setzen.

— *Preiserteilung*. Der „Große Rompreis für Musik" ist, wie aus Paris gemeldet wird, diesmal einem achtzehnjährigen Jüngling, *Noël Gallon*, für seine Kantate Acis und Galatea zugesprochen worden, dessen ganz außerordentliches Talent der Jury schon im Vorjahre aufgefallen war.

— *Preisausschreiben*. Die „Woche" veröffentlicht in ihrem Heft 31 ein Preisausschreiben für Tanzwalzer und fordert darin die gesamte musikalische Welt zu einem „Walzer-Wettbewerb" auf. Für die drei besten Arbeiten sind ausgesetzt: ein erster Preis von 3000 Mk., ein zweiter Preis von 2000 Mk. und ein dritter Preis von 1000 Mk. Der Verlag der „Woche" behält sich vor, weitere von den Preisrichtern ausgewählte Beiträge gegen ein Honorar von je 200 Mk. zu erwerben. Schlußtermin für die Einsendung von Beiträgen ist der 1. Oktober 1910. Das Preisrichteramt haben übernommen die Herren Hofkapellmeister Prof. Dr. Beier (Kassel), Armeemusikinspizient Grawert (Berlin), Prof. Hans Hermann (Godesberg), Prof. Dr. Karl Krebs (Berlin) und Hofballmusikdirektor Johann Strauß (Wien). Die Bedingungen des Wettbewerbes können durch das Sekretariat der „Woche" in Berlin bezogen werden.

* * *

Personalnachrichten.

— Am Hoftheater in Hannover steht ein Kapellmeisterwechsel bevor: an Stelle des zurücktretenden Kapellmeisters v. Abranyi ist *Karl Gille* berufen worden.

— Der Dirigent des Rühlschen Gesangvereins in Frankfurt a. M., *Schuricht*, der auf Vorschlag der Schott-Braunraschschen Stiftung in Mainz zum ersten städtischen Kapellmeister in Mainz unter annähernd 50 Bewerbern gewählt worden ist, hat den Vertrag nicht unterzeichnet. Infolgedessen haben die Mitglieder der Stiftung in einer gestern abgehaltenen Sitzung das Verhältnis zu Schuricht definitiv gelöst. Unter den früheren Bewerbern soll jetzt ein neuer Kandidat gewählt werden. — An Stelle des zurückgetretenen Schuricht ist Kapellmeister *Albert Gorter* in Straßburg einstimmig zum städtischen Kapellmeister in Mainz gewählt worden.

— *Gustav Mahler* wird im nächsten Winter zum letztenmal als Dirigent ständiger Konzerte nach New York gehen. Eine ihm angebotene Vertragsverlängerung hat er ausgeschlagen. Allerdings hat er sich bis jetzt verpflichtet, nicht weniger als 65 Konzerte in den Vereinigten Staaten zu dirigieren. Davon finden 36 allein in New York statt, die anderen führen Mahler nach Chicago, Philadelphia, Baltimore, Washington etc. Seine Honorare werden eine Gesamtsumme von etwa 140000 Mk. ergeben.

— Der Direktion des *Lemberger* Stadttheaters ist es gelungen, den wohlbekannten Wagner-Dirigenten *Antonio Ribera* für zwei Jahre zu gewinnen und ist auch eine glänzende, allen modernen Ansprüchen Rechnung tragende Saison angesagt. *A. P.*

— An Stelle Dr. Cowens ist *E. Mlynarski* zum Dirigenten der Choral and Orchestral Union in Glasgow ernannt worden.

— *Friedrich Adolf Steinhausen*, Generaloberarzt und Korpsarzt des 16. Armeekorps in Metz, der durch seine Schriften: „Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten", „Die Umgestaltung der Klaviertechnik" usw. auch in musikalischen Kreisen bekannt geworden ist, ist in Boppard im Alter von 51 Jahren gestorben.

— In Dresden ist der langjährige Leiter der Gewerbehauskonzerte und des Philharmonischen Orchesters, Musikdirektor *Trenkler*, gestorben. Seine Konzerte erfreuten sich großer Beliebtheit.

— In Venedig ist der norwegische Komponist *Johann Selmer* im 67. Lebensjahre gestorben. Er hat als Erster versucht, die nationale, aber damals noch primitive norwegische Musik auszubauen, zu „europäisieren", und dadurch hat seine Lebensarbeit einen bedeutenden Einfluß auf die Entwicklung der norwegischen Musik ausgeübt.

— Einem wahrhaft reichen Leben hat der Tod ein schroffes Ziel gesetzt. Der hochbegabte Komponist *Franz Ohlhanns*, Schöpfer ungezählter, vielgesungener Gesangvereinschöre und vieler ausgezeichneter Messen, Offertorien, Requiems etc., ist, erst 49 Jahre alt, in Brüx, wo er als Chordirektor der Stadtkirche wirkte, gestorben. Die Kompositionen des verstorbenen Tondichters, die sich auf alle Gebiete verteilen, zeichnen sich durch reiche, ungesuchte Erfindung, blühende Melodie und polyphonen Satz aus. Es gibt wohl keinen besseren Chorverein, der nicht sein prächtiges nationales Lied „Deutsch-Oesterreichs Bannerlied", seinen „Abschied" oder das ungemein stimmungsvolle „Abendständchen" mit Erfolg gesungen hätte. Reiche Erfolge erzielten auch stets seine Damenchöre, von welchen „Waldmädchen" der bekannteste. Seine schönste Weise schenkte er aber dem deutschen Studenten, sein frisches „Wir lugen hinaus in die sonnige Welt allzeit mit lachenden Augen", das in kürzester Zeit Gemeingut der ganzen Nation geworden war, ja, man darf wohl sagen, seinen Namen ebenso unsterblich gemacht hat wie jenen des Autors von „Der Mai ist gekommen" oder wie Otto Lob, der das Lied von der „Filia hospitalis" gesungen. — Der Verstorbene war 1861 in Eger geboren. Seine musikalische Begabung äußerte sich schon in frühen Jugendjahren: mit seinem zwölften Jahre versah er den Organistendienst in der Kommendakirche in Eger, mit dem siebenzehnten dirigierte er den Egerer Männergesangverein. Die musikalische Ausbildung wurde ihm an den Konservatorien in München, Wien und Regensburg. Seit 1891 wirkte er in Brüx, das ihm bald zur zweiten Heimat wurde, so zwar, daß er wiederholt die schmeichelhaftesten Berufungen nach Deutschland kurz ablehnte. Der Verlust, welchen das musikalische Leben von Brüx durch seinen Heimgang erleidet, — der erste deutsche Gesang- und Musikverein in Brüx avancierte unter seiner Leitung zum leistungsfähigsten Chorvereine Deutschböhmens — scheint unersetzbar. *—rth.*

— Ein vergessener italienischer Opernkomponist ist, wie aus *Mailand* geschrieben wird, gestorben. Maestro *Emilio Usiglio* genoß vor 40 Jahren die größte Gunst seiner Landsleute, als er ihnen eine stattliche Reihe von komischen Opern schenkte, die sich alle durch liebenswürdigen, frischen Melodienreichtum auszeichnen. Am besten gefiel seine Oper „Le educande di Sorrento", zu deutsch etwa „Die Backfische von Sorrent", die im Jahre 1868 in Florenz ihre Uraufführung erlebte und von dort aus einen Siegeszug durch ganz Italien antrat. Usiglio leistete auch als Orchesterdirigent Bedeutendes. Aber seine Erfolge als Komponist flauten immer mehr ab, und in den letzten Jahren war er fast völlig vergessen. *—rth.*

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 11. August, Ausgabe dieses Heftes am 25. August, des nächsten Heftes am 8. September.

Für Gesang.

Paul Scheinpflug. Fünf Gedichte von *Franz Evers.* Für eine Singstimme und Klavier, op. 6: 1. „Wetterboten“ (1 Mk.), 2. „Abendlied“ (1.50 Mk.), 3. „Frühling“ (2 Mk.), 4. „Märchenland“ (1.50 Mk.), 5. „Liebesfahrt“ (1.50 Mk.). II. Gesänge für mittlere Stimme, Violoncello und Klavier: 1. „Nachtgesang“ (2 Mk.), 2. „Traumklänge“ (3 Mk.). *Heinrichshofens Verlag* in *Magdeburg.* Das sind Gesänge, die frei und oft kühn in der Melodik sowie in der dem Klavier zugewiesenen harmonischen Unterlage, von viel innigem, auch wieder leidenschaftlichem oder froh aufjubelndem Empfinden zeugen und weit ab von der Heerstraße liegen. Voll Zartheit und drängender Sehnsucht ist die Serenade „Traumklänge“, ein Duett von Cello und Gesang, wobei das Instrument mit der Singstimme wetteifert in rührender Tönesprache.

Fritz Danneel. Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung op. 2 I und II (je 2.50 M.), op. 3 (2.50 M.), Verlag von *C. Becher, Breslau.* Der Komponist zeigt viel Sinn für eine schlichte, ansprechende Melodik, die in der Klavierbegleitung von entsprechend einfacher Harmonie getragen ist, wobei nur selten eine kleine Unbeholfenheit im Satz uns begegnet. Besonders gut ist ihm gelungen das Heysesche „Hütet euch“ (I, 2), das choralartige Abendlied (II, 3) und das innige Abschiedslied (III, 2).

Alexander Schwarz. Drei Lieder von Arno Holz, op. 10 (à 1.50 M.) Zwei Lieder von R. Dehmel, op. 11 (2 M.). Drei Lieder von G. Falke (1.50 M.), op. 12. Verlag von *Otto Junne, Leipzig.* Wir haben auf die schöne Begabung dieses Komponisten bereits hingewiesen. Lieder wie „Neapel“, „Glück“, „Fernsicht“, „Waldseligkeit“, „Vor meinem Fenster singt ein Vogel“, „Ein freundlich gutes Wörtchen“, verdienen alle Beachtung, weil nicht bloß die unmittelbare Vertonung des Textes darin eine glückliche, sondern auch die Allgemeinstimmung in der Begleitung sehr gut getroffen ist.

E. L. Ashford. Schicksalslieder für eine tiefe Stimme mit Klavierbegleitung. Verlag von *Eugen Feuchtinger, Regensburg.* Ein gesunder, männlich kräftiger Geist spricht aus diesen ernst empfundenen Liedern, die Stimmung ist gut wiedergegeben, die musikalische Sprache klar und einfach. (Die Deklamation, auch im englischen Text, freilich nicht immer ganz einwandfrei.)

Karl Schön. Frühlingsnacht, op. 31, I. Verlag von *Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.* Schwungvoll in Richard Wagnerschem Geist und ebenso melodisch als sprechend im Ausdruck.

G. H. Clutsam. Myrra (1.80 M.). Verlag von *Otto Junne, Leipzig.* Zart, lieblich, reizvoll.

Rosy Kullmann. 1. Abendbild, 2. Komm, o komm! (zus. 1.50 M.). Verlag von *C. A. André, Frankfurt a. M.* Diese in wenigen Tönen sich bewegenden Lieder sind schlicht empfunden und frei von jeglicher Künstelei.

Eduard Zillmann. Komm mit! Lied für Mezzosopran mit Klavierbegleitung, op. 76 (1 M.). Verlag von *Max Brockhaus, Leipzig.* Ein reizendes Lied im Walzerrhythmus, der aber nie ins Triviale ausartet, da er überdies im heiter-gemütvollen Mittelsatz (3/4) eine Unterbrechung erleidet. *Dr. A. Schüz.*

— **Unsere Musikbeilage** zu Heft 22 fällt diesmal aus. Dafür erscheint die des letzten Heftes (24.) achtseitig. Wir bringen dies zur Kenntnis unserer Leser mit der Bitte um gefl. Beachtung. Trotzdem die verschieden starke Musikbeilage seit einigen Jahren schon eingeführt ist und sich gut bewährt hat, kommen doch noch immer wieder einzelne Reklamationen, sobald in einem Hefte die Beilage aus den genannten Gründen ausfallen muß. In jedem Quartal erscheinen nach wie vor 24 Seiten Musikbeilage.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Oberlehrer M. Besten Dank. Die Sache läßt sich aber vom Gestade der „Gefilde der Seeligen" nicht untersuchen. Wir bitten um Geduld.

A. Sch. Die „Täglichen Studien" von Karl Tausig (Herausgeber Ehrlich) sind im Verlag von Heinrichshofen in Magdeburg erschienen.

H. K. in **Köln.** Wir raten ab von der Herausgabe von Musikalien. Der Markt ist überschwemmt, die Aussichten sind gering. Wegen der übrigen Fragen wenden Sie sich am besten an einen Musikverlag, der den Vertrieb gegen Entrichtung von zu vereinbarender Kommissionsgebühr übernimmt. Eine Reklameannonce dürfte nicht ohne Erfolg sein.

L. R. in **B., M. Schr.** in **B., R. W.** in **Leipzig** und **F. M.** in **Erfurt.** Wegen Abwesenheit des Herrn Schriftleiters kann der gewünschte Bescheid erst im nächsten Heft erteilt werden; wir bitten, sich so lange zu gedulden.

Kompositionen

(Redaktionsschluß am 11. August.)

S. H., S. Statt immer nur neue Beweise eines unfertigen Könnens zu liefern, sollten Sie sich doch lieber der Leitung Ihres Musiklehrers anvertrauen. In Ihrem Orgelstück „Andacht" findet sich kaum ein fehlerfreier Takt, und wir schätzen Ihre Kenntnisse z. B. in der Akkordik sehr niedrig ein. Folgen Sie also zunächst dem Gang Ihres Seminarunterrichts, auch wenn er noch so elementar sein sollte.

P. B., N. Liedformen volkstümlichen Charakters sagen Ihrem Können am besten zu. Bei weiterem Studium dürften Sie auch einen strengeren Maßstab nicht scheuen. Orthographie noch unsicher; im zweiten Akkord von „Immer dunkler" müssen die chromatischen Zeichen cis und ais heißen und nicht



„O Herz" berührt sympathisch. Auch die Menuettform für Klavier befriedigt.

M. B. Noch ziemlich schwach; aber doch wenigstens ein Versuch. Sie müssen sich in Ihrem Seminar noch mehr in die Elementartheorie einführen lassen.

M. V—gt., M. Alle Achtung vor Ihrem Können, namentlich wenn Sie derlei Sachen auch an der Orgel bewältigen. Schön klingen Ihre Stücke nicht immer. Die gehäufte Chromatik erzeugt einen gequälten Charakter. Der Kontrapunkt ist Ihnen noch zu sehr Selbstzweck. Möge ein günstiger Stern Ihnen den Weg weisen, den ein so vortreffliches Talent verdient.

E. P—old., B. Wenn die Variationen Ihres Schülers auch nicht im Sinn einer poetischen Auslegung zu nehmen sind, so verrät doch das gediegene, ausdrucksreiche Thema für sich allein schon ein kräftiges Talent, zu dessen Weiterbildung wir Sie herzlich beglückwünschen.

St. Anna. „Rosenzeit" wird den gewöhnlichen Bedürfnissen noch am ehesten gerecht; der Schluß zeigt Sie vertraut mit den wirksamsten und beliebtesten Effekten der einschlägigen Literatur. Die anderen Chorsätze sind durch zum Teil gesuchte

Modulationen unnötig erschwert. In satztechnischer Hinsicht sind sämtliche Arbeiten lobenswert.

W. P. 100. Sie befleißigen sich einer natürlichen Ausdrucksweise ohne viel technischen Aufwand, was aufmunternde Anerkennung verdient.

Heinr. Relda in W. Bei vorgeschrittener Satztechnik bringen Sie Ihre ansprechenden Motive formgewandt zu Papier. Das „Kyrie" des Schlachtgesangs hätten Sie mit längeren Notenwerten breiter ausspinnen dürfen. Auch der Schluß der Arie kommt in der Haupttonart zu kurz. Im Menuett glaubt man beim Buchstaben G das Trio in der Paralleltonart zu hören. Geben Sie demselben noch einen 8taktigen Satz, um dann erst wieder mit dem Hauptsatz (bei H) zu beginnen.

O. B. Soviel sich den Liedern entnehmen läßt — etliche Klavierstücke wären uns lieber gewesen —, besitzt der junge Mann ein der Unterstützung wertes Talent. Vorerst tastet er noch an der Oberfläche. Bei seiner „unbegrenzten Sehnsucht" ist wohl zu hoffen, daß er auch noch die tieferen Gründe der Kunst erreichen wird.

W. H. 31. Aus Ihren Noten quillt ein reiches Empfinden. Ebenso imponiert Ihr technisches Können. Suchen Sie Anschluß an einen tüchtigen Fachmann in K., der Ihnen hilft, vielleicht in einer besseren Aufführung etwas an die Oeffentlichkeit zu bringen. Beschränken Sie aber Ihre Auslese auf ein bescheidenes Maß. Sie müssen selber wissen, welche Ihrer Balladen die beste ist. Zu einer eingehenderen künstlerischen Begutachtung von einem Ihrer letzten Werke stehen wir später gern zur Verfügung.

Dur und Moll

— *Der Musiker auf Rheingrafenstein.* Wir lesen in der „Frankf. Zeitg.": In der Nähe des bizarren Felsens *Rheingrafenstein* befindet sich das gleichnamige Schloß, ein Besitztum des inzwischen verstorbenen Barons *Ludwig von Erlanger*. Der Schreiber dieser Zeilen wurde damals von einem Bekannten auf einen talentierten jungen Musiker aufmerksam gemacht, der schon seit längerer Zeit ein größeres Opernwerk in Bearbeitung habe, aber durch äußere Verhältnisse nicht in der Lage sei, das Werk zu vollenden. Hierzu bedürfe er einer längeren, ruhigen und sorgenlosen Arbeitszeit. Ich ließ den jungen Mann zu mir bitten und versprach ihm, mich für ihn zu verwenden. Ich wandte mich an Herrn v. Erlanger, der mir nach einigen Tagen die erfreuliche Mitteilung machte, daß er meinem Empfohlenen einige Zimmer auf Schloß Rheingrafenstein sowie einen Konzertflügel zur Verfügung stelle. Der Komponist, um welchen es sich hier handelt, ist: Hans Pfitzner. Auf Schloß Rheingrafenstein vollendete er sein Erstlingswerk „Der arme Heinrich". Daß ich auf diese Weise dazu beigetragen habe, daß sich das Talent Pfitzners entfalten konnte, wird mir eine angenehme Erinnerung bleiben.

H. S.

Wir bitten von den Offerten unserer Inserenten recht ausgiebig Gebrauch zu machen und stets auf die „Neue Musik-Zeitung" Bezug zu nehmen.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1910 Heft 23

Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Tonsetzer der Gegenwart.

August Halm.

BEKANNTLICH ist es Beethoven und namentlich seinen Nachfolgern Liszt und Wagner gelungen, vollständig neue Meinungen über die Musik in der Oeffentlichkeit wachzurufen. Seit den Tagen Beethovens und Wagners pflegen sich die Komponisten nicht mehr damit zufrieden zu geben, schlechthin Musik zu produzieren; man sieht vielmehr die Bestimmung der Musik darin, daß sie irgend eine Stimmung, irgend einen äußeren oder inneren Vorgang beschreibe. Man ging, um in geläufigen Ausdrücken zu reden, von der absoluten zur Programmmusik über. Dieser Uebergang hat sich nach der Meinung Wagners mit Notwendigkeit vollziehen müssen. So scheint wenigstens sein bekannter Ausspruch über Beethoven gemeint zu sein: Beethoven habe das weite Meer der absoluten Musik bis an seine äußersten Grenzen durchschifft. Was bleibt dann für den Komponisten noch übrig, als die Schilderung psychologischer und anderer, etwa szenischer und historischer Ereignisse?

Es gibt mehr als einen Komponisten nach Beethoven, der Wagner durch die Tat widerlegt hat. Zu ihnen rechne ich Wagner selbst; sein Musik-Drama Tristan und Isolde enthält Steigerungen und Spannungen, die alles übertreffen, was Beethoven in dieser Richtung erstrebt hat; Bruckner ist bekannt als der Meister der Entwicklung größten Stils. Ja, die großzügigen Kompositionen neuerer Meister sind offenbar erst möglich geworden durch die Programmusiker, die die Zahl und Intensität der Ausdrucksmittel in unerhörter Weise gesteigert haben. Nur waren sie nicht immer um die musikalische Funktion dieser Mittel bemüht; sie suchten ja auch gar nicht ihren Beruf darin. Eines Tages aber mußte der Musiker kommen, der ihre neuentdeckten Akkorde, Modulationen, Rhythmen und Instrumentationskünste zur großartigsten musikalischen Synthese anwandte. Dieser Musiker war Bruckner. Das hat Halm erkannt. Und an ihn knüpft er an.

Wir würden indessen fehlgehen, wenn wir annehmen wollten, daß Halm von Anfang an diese Richtung eingeschlagen hätte. Es ist ja auch natürlich, daß ein Künstler zunächst an seine Zeit anknüpft. So steht z. B. Halms Erstlingswerk, *drei Hymnen* für Chor und kleines Orchester, vorwiegend unter Wolfs Einfluß. Neben unbestreitbaren Vorzügen im Sinne der psychologischen Musik muß man dem Werke namentlich auffallende musikalische Qualitäten nachrühmen. Es bleibt darum ein Verdienst von Halms Lehrer, des verstorbenen Prof. *Kauffmann* in Tübingen, daß er es aufführte und damit zugleich dem Komponisten die Gelegenheit gab, es zu hören. Später hat Halm *zwei Quartette in einem Satz* komponiert (in d moll und in B dur, beide noch nicht veröffentlicht), die unter dem Einfluß des späteren Beethoven stehen. Das nächste Quartett (in B dur, bei Lauterbach & Kuhn in Leipzig erschienen) verrät eine größere Selbständigkeit. Den zweiten Satz hat der Komponist für Klavier bearbeitet und in der Beilage des Kunstwart veröffentlicht. Indem er ihm die Ueberschrift Menuettszene gibt, deutet er an, daß er ihn in das Grenzgebiet zwischen psychologischer und absoluter Musik rechnet. In der Tat gibt der Satz eine treffliche Schilderung der wechselnden Stimmungen und ist zugleich ein vorzügliches Musikstück. Der erste Satz ist gegen den Schluß hin nicht frei von gewissen Gewohnheiten Beethovens, die besser nicht hätten übernommen werden sollen, wie denn überhaupt dieser ganze Satz an den Schwächen einer vergangenen Zeit zu leiden scheint.

In seinen beiden Symphonien (in F dur und d moll) finden wir den Komponisten auf einer höheren Stufe.

Die *F dur-Symphonie* hat Halm für großes Orchester instrumentiert. Es ist darin der Einfluß Bruckners zu erkennen; doch erreicht die Musik die Höhe Brucknerscher Kunst nicht. Ich möchte damit keineswegs einen Tadel oder gar ein geringschätziges Urteil über das Werk ausgesprochen haben. Man kann auch nach einer andern Richtung hin vergleichen, und die Symphonie könnte z. B. besser sein als die Symphonien der sogen. Klassiker. Dafür würde in allen drei Sätzen die größere Ausdehnung der musikalischen Entwicklung, die größere Spannung und die kunstreichere Arbeit sprechen. Lassen wir indessen auch diese Frage unentschieden, und wenden wir unsere Aufmerksamkeit dem Werke selbst zu.

Neben der Vorliebe für den polyphonen Satz finden wir eine *Einfachheit* in der Exposition der Themen, die zu der heute beliebten Kompositionsweise in auffallendem Gegensatz steht. Man darf die Einfachheit des Ausdrucks in den meisten Fällen zugunsten eines Künstlers auslegen; je einfacher der Ausdruck ist, desto eher werden die Blößen eines Kunstwerkes sichtbar; die Einfachheit ist darum geradezu ein Vorrecht des reifen Meisters. Außerdem gewährt ein einfacher Anfang dem Komponisten einen größeren Raum für die Entwicklung. Daher kommt es, daß wir größte Einfachheit und komplizierteste Arbeit immer in denselben Werken beieinander finden. Beethoven fängt immer dann am einfachsten an, wenn er für später eine Fuge vor hat; bei Bruckner, der sich nach Bach am besten auf die Probleme der Polyphonie verstanden hat, ist die Einfachheit der

Melodie und des Themas Regel. Ein einfacher, wohlgestalteter Anfang verspricht geradezu eine reiche Entwicklung. Diese Erwartung erregen und erfüllen auch die Symphoniesätze Halms.

Es gibt in der musikalischen Literatur zwei Arten von Polyphonie: eine von der Mode veranlaßte und eine aus der Begabung und Neigung des Komponisten entspringende. Die letztere, die sich auch bei Halm vorfindet, hat unter anderen das Kennzeichen, daß der Komponist darin alles tut, um dem Hörer zur Klarheit zu verhelfen, da eine polyphone Stelle immer für den Hörer so gut wie für den Komponisten eine schwierige Situation bedeutet.

Dieses Bestreben ist bei Halm auch in der ausnahmsweise *dünnen Besetzung* wiederzuerkennen. Wir würden aber irren, wenn wir glauben wollten, daß der Komponist den Vorteil einer durchsichtigen Musik mit der Entkräftung des Klanges erkauft habe. Er konnte im Gegenteil bemerken, daß der Klang bei seiner Art zu besetzen gewann. Das gründet sich auf die Tatsache, daß der Ton Platz braucht, um sich entfalten zu können, und daß die Töne, wenn sie zu dicht aufeinander stehen, einander ersticken. Den Beweis dafür liefern viele Partituren. Bei Wagner z. B. klingen durchaus nicht immer die Stellen am stärksten, in denen die meisten Noten stehen. Es kommt eben darauf an, daß der Komponist die entscheidenden Noten hinschreibt, nicht auf die Menge.

Ich glaubte diesem Umstand eine besondere Bedeutung beilegen zu müssen, weil er überhaupt bezeichnend ist für die Art Halms, zu komponieren. Da seine Musik ihren Zweck in sich selbst hat, so ist nichts wichtiger, als daß er in jedem Moment dem Hörer mit höchster Deutlichkeit zeigt, was eben vorgeht. Nirgends finden wir, daß seine Musik die Formen einer undeutlichen Chromatik annimmt, daß sie sich in das mystische Dunkel eines tiefen Holzbläserakkordes hüllt, oder daß sie in einem Paukenwirbel unterginge, der sein Daseinsrecht erst aus der fürsprechenden Anwaltschaft eines Programms empfinge. Klar wie der Tag liegt das musikalische Geschehen mit seinen reichen Beziehungen vor uns.

Halm bevorzugt in der Partitur der F dur-Symphonie den Streicherklang. Die Ueberzeugung, daß das Vorherrschen der Streichinstrumente die beste Gewähr für die Einheitlichkeit und Reinheit des Klanges leiste, mag dazu geführt haben, daß er die *d moll-Symphonie* (Verlag der Freien Schulgemeinde Wickersdorf) ganz für *Streichorchester* instrumentiert hat. Indem er auf die Holz- und Blechbläser verzichtet, kommt er der idealen Aufführung, die es ja bekanntlich nicht gibt, näher als mit dem großen Apparat. Dafür erschwert er sich das Problem der Instrumentierung, indem er auf die großen Kontraste verzichtet. Was ihm hier abgeht, wird er also durch die kluge Anwendung der kleineren Klangunterschiede und der selteneren Klänge im Streichorchester ausgleichen müssen. Wer die Gefahr einer Konkurrenz mit dem großen Orchester kennt, wird sich ihr bloß für den Fall aussetzen, daß er seiner Sache sicher ist, d. h. daß er mit den verfügbaren Mitteln ökonomisch zu verfahren versteht. Es gibt darum keine Partituren mittleren Schlages für Streichorchester, wenigstens gegenwärtig nicht; sie sind alle entweder gut oder wirklich schlecht. Ich rechne die Partitur der d moll-Symphonie in jene Klasse: man hat beim Studium das Gefühl, als verfüge der Komponist über die Streichinstrumente wie etwa der virtuose Improvisator über das Klavier.

Eine gute *Instrumentation* setzt immer ein gutes Musikstück voraus. Denn die Instrumentation hat im wirklichen Musikstück die Aufgabe, das zu erfüllen, was bereits in der Harmonie und Melodie beschlossen liegt. Man könnte sie eine Aufführung nennen, die der Komponist vor dem Kapellmeister besorgt. Eine Instrumentation gut nennen, heißt demnach dasselbe Urteil über das instrumentierte Stück fällen, da man ja ein schlechtes Stück gar nicht gut instrumentieren kann, wie umgekehrt eine gute Komposition immer auch einige Gewähr dafür leistet, daß der Komponist sie gut instrumentiere.

Bis jetzt haben wir allerdings das eine so gut wie das andere mehr bloß behauptet als bewiesen. Wenn nun der Leser bloßen Behauptungen nicht geneigt ist, so kommt er einem Wunsche des Verfassers gerade entgegen. Er wird dann um so eher bereit sein, an der schweren Arbeit des Beweisens teilzunehmen, die hier in der eingehenden Betrachtung eines Halmschen Stückes besteht. Das ist nun zwar ein mühevolles Unternehmen. Aber einen andern Weg zur Wertung eines Komponisten gibt es nicht; außerdem ist zu sagen, daß die Voraussetzung für das eigentliche Genießen eines Kunstwerkes in der Analyse liegt, gleichgültig, ob man sie beim Hören und Spielen oder stumm an der Hand der Noten vollziehe. Der Gegenstand unserer Analyse soll der mittlere Satz der d moll-Symphonie sein, der im heutigen Heft der „N. M.-Z." in einem Klavierauszug vom Komponisten enthalten ist.

* * *

Der Satz wird von zwei Melodien beherrscht, von denen die zweite etwas weichere Formen annimmt. Die erste Melodiengruppe schließt im 2. Takt nach C. Die unmittelbar darauf folgende Episode entlehnt zwar ihre Begleitung aus der ersten Gruppe, das in der Melodie verwendete Motiv gehört aber bereits der zweiten Gruppe an, die jedoch erst bei dem Buchstaben D richtig einsetzt, woselbst das in der Episode enthaltene Motiv zur Melodie ausgebaut wird. Im 4. Takte nach F beginnt die Wiederholung der ersten Melodie, deren Abschluß in den 4. Takt vor K verlegt werden kann. Auf eine Wiederholung der zweiten Melodie verzichtet der Komponist, da er sie bereits beim ersten Auftreten erschöpfend behandelt hat. Dagegen kehrt die Episode in neuer Fassung wieder. Diese Wiederkehr, die mit einem breit ausladenden, leidenschaftlichen Ausbruch verbunden ist, bringt auch die stärkste musikalische Entfaltung. Der Komponist verlegt also, wie es Bruckner und auch Beethoven häufig getan haben, den Höhepunkt des Stückes gegen den Schluß. Einen Takt vor M erreicht die musikalische Spannung den höchsten Grad, bleibt dann einige Takte hindurch auf gleicher Höhe, worauf ein rasches Nachlassen der musikalischen Kräfte den Schluß des Stückes herbeiführt. Die Stücke, die einen klaren Aufbau mit deutlich erkennbarem Gipfel haben, sind in der Musik durchaus nicht so häufig, wie man annehmen möchte. Man muß, um ein solches Werk schaffen zu können, nicht bloß über ausgedehnte Mittel verfügen, sondern sie namentlich auch richtig anzuwenden verstehen. Wer gewöhnt ist, auch berühmte Werke mit kritischem Blick zu betrachten, wird finden, daß es manchem illustren Herrn nicht immer gelungen ist und manchem nicht immer gelingt, die anfänglichen und mittleren Linien der Entwicklung richtig zu treffen.

Doch kehren wir zu unserem Stücke zurück. Die ganze Stelle mit der Wiederholung der ersten Melodie bewegt sich etwa in mittlerer Höhe musikalischer Entfaltung, mit andern Worten: sie enthält eine Steigerung gegenüber dem Anfang und bereitet so die letzte Erhebung vor, ohne sie durch zu starke Ausladungen zu schädigen. Eine Vergleichung mit dem Anfang belehrt uns, daß bereits die F dur-Stelle (Takt 4—7 nach F) gegenüber der ersten Fassung eine leise Steigerung enthält, indem die Mittelstimme zur Melodie kontrapunktiert. Selbst das punktierte Achtel der Melodie im 4. Takte ist nicht zu unterschätzen, da es durch die größere Spannung, die es dem Rhythmus verleiht, sich an dem Anstoß zu weiterer Entwicklung beteiligt. Das folgende g moll wagt sich denn auch gleich stärker hervor. An Stelle des anfänglichen piano tritt forte. Der Kontrapunkt erscheint nun im Baß, und zwar diesmal in durchbrochenen Triolen, denen eine neue treibende Kraft innewohnt. Diese Kraft tritt im 11. und 12. Takt nach F in Wirksamkeit. Eine Vergleichung mit der Parallelstelle am Anfang zeigt uns, daß der Nachsatz der g moll-Periode um einen Takt länger geworden ist. Der Kom-

ponist hat die Synkope der zweiten Hälfte des 10. Taktes sequenzartig weitergeführt mit rasch aufeinanderfolgenden, einschneidenden Modulationen, die jeweilig auf dem Takt- und Sequenzenanfang durch ein sforzato noch weiter gekennzeichnet und bekräftigt sind. Diese starke Entladung durfte auch in diesem Zusammenhang schon gewagt werden, da der modulatorischen Kraft eine melodische entgegentritt. Die Melodie hatte nämlich schon im 10. Takt nach F die Abwärtsbewegung angetreten und folgt nun auch in den Sequenzen dem Zug in die Tiefe. Der Widerspruch, den die Sequenzenstelle so in sich trägt, veranlaßt ein Zurückgehen der Kraft, das schon einen halben Takt nach G einsetzt und sich in den 4 ersten Takten nach G zeigt. Die Welle ist, ehe sie sich so recht erheben konnte, wieder in sich zusammengestürzt.

Die 4 Takte nach G lassen gegenüber der entsprechenden Stelle am Anfang (bei A) eine reichere Ausgestaltung der Oberstimme erkennen. Der musikalische Strom ist in die Melodie zurückgedrängt worden; dafür entfaltet die Melodie um so größeres Leben. Anders verhält es sich mit den drei folgenden Takten (bis H): auch der Rhythmus und die Harmonie nehmen hier an der Entwicklung teil. Die ursprüngliche Fassung (Takt 5 und 6 nach A) ist um einen Takt bereichert worden (nach H treten weitere 4 Takte hinzu). Der neue Takt führt das Motiv der beiden vorangehenden Takte weiter; die Besetzung wird eine vollere; zugleich läßt sich der Baß ermuntern, einen Sprung von d nach f zu machen:



während er sich zuvor in bedächtigen Sekundenschritten weiterbewegt hat (b—c—d heißt die Linie, die er in der Hauptsache einhält). Der neue Takt hat also auch neue Steigerungen gebracht. Ob nun gleich nochmals eine Steigerung eintreten soll, das hängt von der Oekonomie des ganzen Stückes ab.

Wenden wir unsere Aufmerksamkeit der nächst größten Erhebung rückwärts zu, so finden wir, daß sich die drei Takte vor H von der Sequenzenstelle bei G namentlich dadurch unterscheiden, daß hier die Melodie die Entwicklung unterstützt. Wir haben also hier eine wesentlich stärkere Entfaltung der Kräfte als dort. Eine weitere Entwicklung empfiehlt sich also augenblicklich nicht. Der Komponist läßt vielmehr wie vor G die Welle gleich wieder in sich zusammensinken. Nur zieht sie diesmal, da sie stärker war, auch größere Kreise. Erst nach fünf Takten gelangen wir wieder bei dem früheren Stand der Dinge an. Das „ges" im 5. Takte nach H ist die letzte schärfere Dissonanz dieser Episode, und mit dem „g" des folgenden Taktes haben wir sozusagen wieder glatten Spiegel vor uns.

Die folgenden 12 Takte bis zur Wiederkehr der Anfangsmelodie wiederholen mehr oder weniger notengetreu, was früher schon da war. Und doch kann man sagen, daß sie in dem neuen Zusammenhang etwas anderes zu bedeuten haben als früher. Da sie wieder die ursprüngliche Höhe der Spannung einhalten, gewähren sie eine größere Distanz gegenüber der letzten und größten Erhebung, die nun folgt, während bei der Beschaffenheit der vorausgegangenen Steigerungen doch die Erwartung wachbleibt, daß nochmals größere Kräfte in Tätigkeit treten werden.

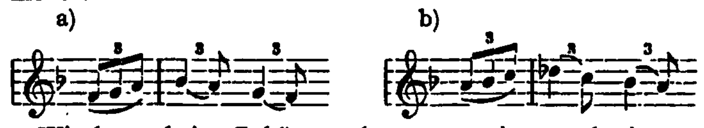
Das geschieht denn auch, nachdem der Komponist noch einige *Vorbereitungen* getroffen hat. Unter diesen machen wir folgende namhaft: 1. erscheint die F dur-Periode mit einem Nachsatz von erbreiternder Form, 2. tritt die Begleitung zuerst in B dur auf, 3. schiebt der Komponist zwischen den Nachsatz und die Begleitung nun noch den bloßen B dur-Akkord ein, denselben lang ausgehalten einigemal wiederholend (die beiden Takte vor K). Damit geht der Komponist eigentlich hinter den Anfang des Stückes zurück. Denn er eröffnet dasselbe mit einem entschiedenen musikalischen Geschehen, während diese unentschlossenen Rhythmen die niedrigste Form eines musikalischen Vorgangs darstellen. Mit dem Eintritt der Begleitung bei K sind wir bereits um eine Stufe weiter. Im 3. Takt nach K kommt die Melodie hinzu. Doch befinden wir uns hier noch nicht so weit wie vorn im 7. Takt nach C: die Melodie erreichte dort „b", die kleine Sexte des Grundtons „d", während sie hier bloß bis zu der Quarte „es" emporsteigt. Aber schon im nächsten Takt greift die Melodie weiter aus, unterstützt durch eine Modulation und durch ein Crescendo. Mit dem zweiten Eintritt des Tones „es" macht der B dur-Dreiklang dem kleinen Nonenakkord auf „b" Platz, der in den d moll-Quartsextakkord weitergeführt wird. Damit sind wir nun bereits einen beträchtlichen Schritt weitergelangt. Das d moll stellt nichts weniger als den weichen Charakter gegenüber dem vorausgehenden B dur dar; eher verleiht es der Musik eine bedrohliche Haltung. Das kommt äußerlich in der größeren Tonstärke zur Geltung, die sich beim Wiedereintritt der Melodie zum Fortissimo steigert, dessen Wirkung durch eine kleine Beschleunigung des Tempos noch erhöht wird. Die Vorbereitungen sind nun so weit gediehen, daß der äußerste Schlag geführt werden kann.

Während der Dauer des Quartsextakkordes ist die entscheidende Dissonanz in der Melodie „b". Wir haben diesen Ton nicht als Sexte zu „d", sondern als None zu a zu betrachten; mit andern Worten: wir dürfen uns zu dem Quartsextakkord nicht den Grundton „d" hinzudenken; der Quartsextakkord ist vielmehr in unserem Fall eine dissonante Erscheinung: die beiden Töne „d" und „f" sind als Vorhalte zu „cis" und „e" anzusehen. Wir haben also, wenn wir „b" hinzurechnen, den Dominant-Dreiklang von d moll mit 3 Vorhalten vor uns. Davon tritt einer nur periodisch auf, nämlich „b", während die beiden andern bleiben. Es handelt sich nun darum, diesen Akkord zu überbieten. Dazu bedient sich der Komponist eines harmonischen Gebildes, das seit Schubert und Wolf nichts Fremdes mehr ist. Nur sicherte ihm keiner der beiden den Ehrenplatz, den es hier einnimmt. Der Akkord lautet so:



Tauschen wir „cis" gegen „des" ein, so erhalten wir die Terzenlage des Dominantseptimenakkords von d moll. In der Gestalt und in dem Zusammenhang, in welchem der Komponist ihn anwendet, ist er der Grenznachbar dreier Tonarten: von f moll hat er den Ton „des", von d moll seinen Grundbestand, nämlich die Töne a, e und g; die Tonart F dur übernimmt die Rolle der Vermittlung zwischen diesen beiden so wenig versöhnlichen Tonarten. Hierbei wird f moll sozusagen nur tangiert, während die Gebiete der beiden anderen Tonarten wirklich betreten werden, das von F dur bei der Weiterführung, das von d moll bei der Einführung unseres Akkordes. Nachdem die Kraft der None erschöpft war, machte der Komponist die Undezime aktiv. Und zwar benützte er hierzu nicht die große Undezime „d", wie es gewöhnlich geschieht, sondern „des", welches zugleich die None des Dominantakkords von f moll ist; er stellt, wenn man so will, den Nonenakkord von f moll in den Dienst der Dominante von d moll.

Daß der Ton „des" vom Hörer nicht als „cis" und damit der ganze Akkord als ein harmloser Dominantseptimenakkord erklärt wird, hat seinen Grund in der Führung der Melodie. Setzen wir, um das zu erklären, das Motiv, so wie es sich unmittelbar in zwei verschiedenen Lagen folgt, hieher:



Wir legen beim Zuhören, ohne uns weiter zu besinnen, „des" ebenso aus, wie wir bei a) den Ton „b" auslegen mußten, nämlich als Dissonanz. „Des" erscheint uns

nicht als „cis", als Terze des Dominantdreiklangs mit dem Vorton „his", sondern wir hören es als Vorhalt zu „c", wie wir vorher „b" als Vorhalt zu „a" gehört haben. Diese Art der Interpretation findet dadurch eine weitere Unterstützung, daß auf dem zweiten Taktteil der Sextakkord des tonischen F dur-Dreiklangs auftritt: wir beziehen „des" nun nachträglich auf den Grundton der F dur-Tonleiter, und in diesem Zusammenhang kann der Ton bloß als „des" ausgelegt werden.

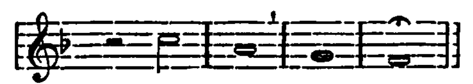
Es mußte dem Komponisten viel daran liegen, den Zuhörer zu zwingen, gerade so und nicht anders zu hören. So nur konnte der Akkord die beherrschende Stellung im Stück einnehmen, die ihm vom Autor zugedacht war.

Es bleibt uns indessen immer noch zu fragen übrig, ob der Komponist frühere Erhebungen wirklich auch übertrifft. Und zwar handelt es sich um die schon besprochenen Stellen bei G und H. Von jenen beiden Steigerungen unterscheidet sich die gegenwärtige dadurch, daß hier eine stärkere Erwartung Erfüllung findet, während dort eine schwächere beidemal getäuscht wurde. Das zeigt sich äußerlich darin, daß wir hier eine größere modulatorische Entfaltung, stärkere Dissonanzen, eine größere Tonstärke und eine regere Beteiligung der Begleitung vorfinden.

Ein weiterer nennenswerter Zug unserer Stelle ist es, daß sich der bewußte Akkord mehr ein*schleicht*, als daß er herein*bricht*. Er tritt zum erstenmal mit demselben Rhythmus der Begleitung und im gleichen Tempo auf wie in den vorausgehenden Takten. Erst bei M nimmt die Begleitung den Rhythmus der Melodie auf, und das Tempo (und mit ihm die Musik überhaupt) steigert sich zu einem Grad hoher Erregung. Ohne zu wissen wie, gelangen wir in die peinvollste Situation: wir sind, um mit einem Kenner des Stückes zu reden, plötzlich in der Hölle.

Die nächste Aufgabe des Komponisten ist es nun, aus dieser Situation einen Ausweg zu finden. Zunächst erhält der Ton „des" im zweiten Takt nach M eine andere h a r m o n i s c h e Unterlage, den Sextakkord des tonischen F dur-Dreiklangs. Gleichzeitig beschränkt sich der Komponist in der Begleitung darauf, auf dem ersten und dritten Taktteil den Akkord anzugeben. Im nächsten Takt kündigt die Aufschrift „beruhigend" an, daß auch das Tempo an dem Rückgang teilnimmt. Das Tempo zieht die *Melodie* mit sich, die nun in die Tiefe steigt, um jedoch im nächsten Takt („immer langsamer" überschrieben) eine Oktave tiefer nochmals Stellung zu beziehen. Indem die Melodie so die Position verläßt, die sie drei Takte lang innegehabt hat, büßt sie auch an *hypnotischer* Kraft ein. Zehn Takte lang sind wir unter dem Banne desselben Motivs gestanden. Nun entwinden wir uns ihm langsam. Das vollzieht sich im 4. Takt nach M weiterhin dadurch, daß in der Begleitung die Anfangsmelodie auftritt und ihm die Alleinherrschaft streitig macht. In den beiden nächsten Takten (bei „a tempo") erklingt das oftmals wiederholte Motiv zum letztenmal. Diesmal in Vergrößerung und, wenn man von dem einmal angegebenen F dur-Dreiklang absieht, gänzlich ohne Begleitung. Die Vergrößerung scheint hier für das Auge unvermittelt einzutreten, war aber mit dem Nachlassen des Tempos tatsächlich schon in den beiden vorhergehenden Takten vorhanden. Das Wegbleiben der Begleitung erhält das Motiv gleichsam freischwebend über dem Boden und nimmt ihm damit die letzte Kraft. Es folgen zwei Takte Generalpause. Das Motiv zerfließt hier sozusagen in der Seele des Zuhörers, ohne die Energie zu besitzen, nochmals zu erklingen.

Wir sind damit bei dem eigentlichen Tiefpunkt des Stückes angelangt. Und es steht nichts mehr im Wege, wenn es der Komponist nun *schließen* will. Er bedient sich hierzu einiger lang ausgehaltenen, kadenzierenden Akkorde. Die Melodie lautet folgendermaßen:



In den Sekundenschritten a—g—f vermögen wir nochmals ein entferntes Abbild jenes in angstvoller Leidenschaft bewegten Motives zu erkennen. Seine Züge tragen aber so das Gepräge tiefster Ruhe, daß wir uns nun endgültig vor ihm geborgen fühlen dürfen. In dem Terzenschritt c—a ist eine Vergrößerung der beiden ersten Töne der Anfangsmelodie zu erkennen, die im 9. Takt vor dem Schluß vorbereitet wurde. Hier am Schluß weist sie zugleich auf den Anfang des Stückes zurück und gibt ihm so die Form des geschlossenen Kreises.

Hofkapellmeister *Pohlig*, der im Frühjahr 1907 die d moll-Symphonie in Stuttgart aufführte, bereitete gerade dem langsamen Satz eine vorzügliche Wiedergabe. Die Tageszeitungen rühmten in ihren Besprechungen die außerordentliche Schönheit des Stückes. Man sprach von einer „an die Klassiker erinnernden Schönheit", wendete aber gerade diesen Umstand wieder zu einem Vorwurf gegen den Komponisten und zuckte die Achseln, wenn man auf den Punkt der Originalität zu sprechen kam. Dazu möchte ich einstweilen folgendes bemerken: Ist der *Stil* nicht die Sache dieser oder jener Harmonien und melodischen Figuren, sondern, wie man neuerdings richtiger meint, eine Angelegenheit der musikalischen Logik, so trifft das Urteil des Komponisten über das Stück zu, daß es nämlich *eigenen* Stil habe, trotzdem die Mehrzahl der Takte nach alten Mustern klingt.

Das unzweifelhafte Vorbild war hier Mozart. Moderne Klänge und durchaus moderne Anlage weist nur der letzte Teil auf. Aber auch ohne das hätten wir das Stück hoch einzuschätzen. Es ist darin der Typus der Idylle vertreten, der in den langsamen Sätzen Mozarts und auch Beethovens vorhanden ist, und der in der Musikliteratur selten echt vorkommt, da es besondere Glücksumstände erheischt, wenn er in die Erscheinung treten soll.

* * *

Der letzte Satz der Symphonie für Streichorchester ist eine *Fuge*. Halm hat in den letzten Jahren der Form der Fuge eine außerordentliche Pflege angedeihen lassen. Sein erstes Klavierheft (das bei Zumsteeg in Stuttgart erschienen ist) enthält eine Fuge in e moll und ein Präludium in fis moll, mit einer Fuge in Fis dur. Außerdem liegen zwei Fugen für Streichorchester in d moll und in F dur vor, die der Komponist für Klavier zu 4 Händen bearbeitet und in seinem zweiten Klavierheft herausgegeben hat (das ebenfalls bei Zumsteeg erschienen ist). In diesem Zusammenhang können auch die Bearbeitungen einiger altfranzösischen Chansons aufgeführt werden, die man als Seitenstücke zu Bachs Choralfigurationen ansehen kann.

Die Polyphonie ist die schwerste Aufgabe, die der Geist der Musik dem Menschen auferlegt hat. In Anbetracht der menschlichen Bewußtseinsenge kann man sagen, daß es unmöglich ist, polyphone Musik im gleichen Sinne zu *hören* wie etwa eine einstimmige Melodie. Denn der menschliche Geist kann in ein und demselben Moment nur einen Gegenstand mit höchster Klarheit fassen, während mit der Zahl der Gegenstände, die sich in das Bewußtsein teilen, auch ihre Deutlichkeit abnimmt. Das verhält sich bei allen Menschen so; ungleich ist aber die Stärke und Beweglichkeit der Vorstellungen bei den einzelnen Menschen. Und es gibt eine Grenze nach unten, woselbst die Polyphonie nicht mehr als Musik, sondern bloß noch als eine Art von Geräusch gehört wird. Indessen steht es im Belieben des Menschen, diese Grenze beweglich zu machen, da sich die Fähigkeit, polyphone Musik zu begreifen, so gut wie jede andere erhöhen läßt.

Die Fähigkeit, mehrere Stimmen zu gleicher Zeit wirklich hören zu können, muß zuerst vom Komponisten gefordert werden. Besitzt er sie nicht, so wird er allenfalls eine gewisse Scheinpolyphonie mit erzwungenen Vorhalten und mit unmelodiösem Kontrapunkt, aber nimmermehr eine gute Fuge komponieren. Wenn wir aber früher gesagt haben, daß Begabung und Neigung unsern Komponisten zu der Polyphonie hingezogen hätten, so bedeutet das

höchstes Lob für ihn. Denn die Polyphonie ist die stolzeste Eroberung, die der Mensch bis jetzt in der Musik gemacht hat, eben weil ihm in ihr die schwerste Aufgabe gegeben wurde. Das wird wohl auch der Grund sein, weshalb die Polyphonie noch immer ein Gebiet des musikalischen Fortschritts war. Bildlich gesprochen: Wir sehen, wie die Gestade des weiten Meeres der absoluten Musik, das kein Bach, geschweige denn ein Beethoven ganz durchschifft hat, sich vor den Augen des Schiffers, der Kraft genug in sich fühlt, sich hineinzuwagen, ins Unabsehbare hinziehen. So sind beispielsweise die Fugen Halms durchaus keine nutzlose Wiederholung einer Fahrt, die bereits ein anderer ausgeführt hätte, sondern sie bedeuten neue Entdeckungen.

Diese Entdeckungen bestehen, in der Sprache unseres Faches ausgedrückt, darin, daß er zum erstenmal eine Errungenschaft Bruckners, die Kunst großzügiger, harmonischer Entwicklung, auf die Fuge anwendet. Ein besonders schönes Beispiel hierfür liefert das Präludium in fis moll: es ist wohl kein zweites Stück in der musikalischen Literatur vorhanden, das auf einer so großen Ausdehnung eine unausgesetzte Steigerung aufweist.

Wer eine Fuge komponieren will, muß zuerst ein gutes Thema bilden können. Um den Leser, der Halms Fugen noch nicht kennt, von der Vortrefflichkeit gerade dieser Seite von Halms Kunst zu überzeugen, möchte ich einige Proben aus seinen Fugenthemen vorlegen.

(Aus der Symphonie für Streichorchester:)

Nicht schnell

f mf espr.

(Aus dem I. Klavierheft:)

(Aus dem 2. Klavierheft:)

Moderato

f martelé tr mf cantabile dim.

legato

(Aus dem 2. Klavierheft:)

Cantabile

mf voll, legato

(2. Thema derselben Fuge:)

In allen diesen Themen finden wir die Haupterfordernisse für ein gutes Fugenthema, logische Melodie, charakteristischen Ausdruck und die Geschlossenheit, die auch hier nicht zu entbehren ist, aufs beste erfüllt. Mehr als sonst wird dabei von den *Pausen* Gebrauch gemacht. Mit besonderem Glück da, wo der Komponist in dem Thema zwei Charaktere einander gegenüberstellt wie in dem ersten und vierten dieser Themen. Es dürfte nicht gerade leicht sein, ein Thema in dieser Weise zu bilden, ohne mit der Forderung der Einheitlichkeit in Widerspruch zu geraten. Wo es indessen so gut gelungen ist wie hier, erwächst dem Komponisten ein neuer Vorteil daraus für die Verarbeitung des Themas, da der Hörer die Teile leichter wiedererkennt. Das zeigt die Coda der F dur-Fuge, woselbst der Komponist beide Teile des Themas in höchst wirkungsvoller Weise behandelt.

Die beiden großen Fugen für Streichorchester zeigen gegenüber Halms früheren Werken abermals einen Fortschritt: die Musik ist monumentaler geworden. Darin nähert sich Halm nun noch mehr den eigentlichen Klassikern der Musik, nämlich Bach und Bruckner. In gewissem Sinne auch Wagner, sofern dieser nach Beethoven in der Musik wieder mit größeren Dimensionen arbeitete.

Man könnte jedoch nicht sagen, daß Halm diesen Fortschritt auf Kosten eines andern Vorzugs, nämlich der Pflege des Details, gemacht hätte. Dazu ist eine polyphone Arbeit auch wenig angetan. Es ist vielmehr zu einer ursprünglichen Künstlertugend eine neue hinzugekommen, wie denn überhaupt die richtige Pflege des Details von selbst zu einer großzügigen Behandlung einer Kunst führt.

Es leuchtet ohne weiteres ein, daß die Fuge im allgemeinen für die Darstellung psychologischer Vorgänge wenig geeignet ist. So sehen wir denn auch die beiden großen Fugen im Unterschied von der Musik der Zeitgenossen sich auf ihrer größten Strecke *über* der Region von Wohl und Wehe bewegen; erst in der breit ausgesponnenen, phantastischen Coda werden sie modern im üblichen Sinne des Wortes. Der prunkvolle, pompöse Schluß der d moll-Fuge darf wohl als eine Huldigung vor dem Geiste Bruckners betrachtet werden, während der letzte Teil der F dur-Fuge, der immer mehr in die erhitzende Atmosphäre psychologischen Geschehens hineingerät, um zuletzt mit den Klängen von Wolfs „Heimweh" abzuschließen, unzweifelhaft dem Andenken dieses Komponisten gilt.

Wie erwähnt worden ist, hat Halm in seinem zweiten Klavierheft eine Bearbeitung der beiden Fugen für Streichorchester herausgegeben. Im vergangenen Jahr ist nun ein drittes Klavierheft von Halm erschienen. Es enthält eine Anzahl *kleinerer Klavierstücke*, die der Autor teilweise für den Unterricht geschrieben hat, nämlich drei Bagatellen, eine Gavotte und eine Sarabande mit Variationen. (Veröffentlicht in No. 1 des XXX. Jahrganges der „Neuen Musik-Zeitung".) Von den übrigen Stücken Halms unterscheiden sie sich namentlich dadurch, daß sie keine Durchführung enthalten. Was auf solche Weise darin entbehrt ist, hat der Komponist ausgeglichen durch die schlagende Aufeinanderfolge einer Menge von Einfällen, die meisterhaft gruppiert und gegenseitig verbunden sind. Im übrigen bewahren die Stücke durchweg die Eigenschaften eines guten Instrumentalsatzes, d. h. Spielbarkeit und ausgiebigen Klang (das letztere trotz und wegen der dünnen Besetzung). Kurz, wir finden hier wie in dem ersten Klavierheft das vor, worum sich schon so mancher bemühte: moderne Klavierstücke.

Wenn modern und fortschrittlich dasselbe bedeutet, so müssen wir den Begriff der Modernität auf Halms Musik überhaupt ausdehnen. Im Widerspruch zu seinen seitherigen Beurteilern, die nicht verstehen wollen, daß Halm, wenn er seine Ziele im Ernst verfolgen wollte, nicht bei den Komponisten anknüpfen konnte, die heute den Konzertsaal beherrschen, sondern daß er von Bach und Bruckner ausgehen mußte. Halm ist nach Bruckner *der*

modernste Komponist, eben weil er wie dieser die Richtung der gegenwärtigen Zeitströmung verläßt.

Stuttgart. **Karl Schmid.**

* * *

Nachschrift der Red. Der vorstehende Aufsatz wird in manchen Partien zum Widerspruch herausfordern. Wenn der Verfasser z. B. sagt, daß Halms F dur-Symphonie die der „sogenannten Klassiker“ übertreffen könne, so wird man dahinter zunächst ein dickes Fragezeichen setzen. Weiter war Wagners Sinn nicht eigentlich auf die Programmmusik, sondern auf das Wort-Ton-Drama gerichtet. Die von der „Mode veranlaßte Polyphonie“ ist uns auch ein zweifelhafter Begriff, ebenso wie uns das Problem der Instrumentierung in dieser Form etwas zu gewagt erscheint. Ob weiter die Voraussetzung für das eigentliche Genießen eines Kunstwerkes in der Analyse liegt, ist eine Frage, über die sich zum mindesten streiten läßt usw. Daß vollends Halm der „modernste Komponist“ sei, könnte man doch nur dann sagen, wenn der nun einmal feststehende Begriff des Modernen völlig anders gedeutet würde. Man sehe sich z. B. das Thema zum Andante in der heutigen Musikbeilage an, das ein „Klassiker“ geschrieben haben könnte. Oder soll hier etwa gesagt werden, daß Halm der „Ueberwinder“ der heutigen Kunstrichtung sei? — Wir treten für Halm deshalb ein, weil er in den uns bekannten Werken, namentlich in den Klavierstücken kleinen Stils, Eigenart nicht vermissen läßt, und weil er sich auch als Musikschriftsteller durch Gründlichkeit und Wissen auszeichnet. Im übrigen können wir uns nur mit denen über „moderne Musik“ unterhalten, die das Organ dafür haben!

Die Pflanzen in der Musik.

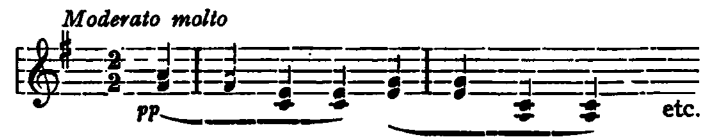
Von FRANZ DUBITZKY (Berlin).

DIES Thema ist meines Wissens bisher noch nirgend behandelt worden. Das wundert mich, denn an Material, das zur Untersuchung und Vergleichung geeignet ist, an Blumenmotiven u. dergl., zeigt sich kein Mangel. In den lyrischen Ergüssen unserer Dichter, in den Frühlings- und Liebesliedern, sind in der Regel die Kinder Floras nicht übergangen; Liebes- und Lenzesgedichte finden aber fast immer ihren Tondichter, Veilchen und Rosen werden immer und immer wieder mit Tönen umkränzt: neue Liedweisen, neue Blumenweisen. Neue Blumenmotive bekunden bei aufmerksamerer Betrachtung nicht selten eine gewisse Aehnlichkeit mit bereits bekannten älteren „Pflanzenthemen“. So kurz zumeist derartige Tonfolgen sind, so schnell die Eiche, die Zypresse usw. in einem Liede an uns vorüberrauscht — dennoch sehen wir bezüglich vieler Pflanzen von den Komponisten ein gewisses Gesetz anerkannt. Hinsichtlich des Grundpfeilers der Melodie und des Tongeschlechtes einer Blume, hinsichtlich der Tonlinie und des Charakters einer Pflanze hat sich in zahlreichen Fällen im Laufe der Jahrhunderte eine bestimmtere Meinung festgesetzt, die der Tondichter unserer und späterer Zeiten nicht achtlos beiseite schieben, sondern erwägen und benutzen wird.

Der Pflanzen-Tonmaler findet den Anreiz, den Stoff für seine Charakterisierungskunst in der Gestalt, in der Farbe, in den Heil oder Unheil bringenden Kräften und Säften und in dem Nimbus, in den sagenhaften Eigenschaften der Pflanzen. Und der Geruch? der Duft? wird mancher Leser fragen. Ja — dem Duft, dem markantesten Besitztum so mancher häufig in den Tonwerken erscheinenden Blume steht der Komponist machtlos gegenüber. Den Duft der Nelke, den Wohlgeruch der Rose vermag er in Tönen nicht ausströmen zu lassen, selbst wenn ihm der ganze Reichtum aller bisher erfundenen Orchesterinstrumente zur Verfügung steht. Vielleicht wenden „Meistersinger“-Kenner ein, daß im zweiten Akt dieses Werkes Hans Sachsens

> Was duftet doch der Flieder
> so mild, so stark und voll!

durch die Musik Wagners überzeugend illustriert sei. Daß tatsächlich in jener Szene Fliederduft vom Zuschauer empfunden werden kann, ist nicht zu bestreiten; doch darf man die Wirkung nicht einzig der Musik zuschreiben, die Bühnendekoration und Hans Sachsens erläuternde Worte sind für das Ausströmen des Fliederduftes in hohem Maße mit verantwortlich zu machen. Unliebsamen Gerüchen pflegen wir durch kurzes, kräftiges „Schnuppern“ ein Mißtrauensvotum auszustellen, Wohlgerüche saugen wir behaglich und mit gleichmäßigem, sanfterem Atem ein. Letzteres Bild zeigen uns die gleichmäßig in Viertelnoten und zart „atmenden“, den Fliederduft gleichsam einsaugenden Hörner in jener „Meistersinger“-Szene:



Ehe wir den einzelnen Pflanzen unsere Aufmerksamkeit schenken, wollen wir einiger allgemeinerer Erscheinungen in der Pflanzen- und Tonwelt gedenken. Daß die W i p f e l gewöhnlich auch im Notenbilde einen hohen Platz beanspruchen, die W u r z e l n tiefe Noten wählen und der S t a m m zwischen Wurzel und Wipfel, zwischen „tief und hoch“ sich ausbreitet, bedarf keiner besonderen Erklärung.



Die nächsten Notenbeispiele geben ein anschauliches Bild von den, dem Stamme entsprießenden, ihm enteilenden, anderen Richtungen zustrebenden A e s t e n; einen besonders kühnen Sinn, jugendliche Reiselust gewahren wir in dem Schubert-Zitat:





Zarter, zierlicher, verschlungener, reicher geschmückt als der Ast erweist sich auch in den Werken der Tonkunst der Z w e i g.



Das „fallende“ Blatt wird der denkende Tondichter stets charakteristisch wiedergeben; bei Schubert sehen wir das Blatt, ehe es mit einem kühnen, schnell entschlossenen Oktavensprunge den Boden erreicht, noch einmal aufwärts (ges as b ces) flattern, wie es ja in Wirklichkeit meist geschieht.

Schubert (Letzte Hoffnung).



(Götterdämmerung.)



Das „Blättergesäusel“ und Rauschen in den nachstehenden Beispielen entbehrt des Realismus ebenfalls nicht.

Schubert (Beim Winde). *Ders.* (Die Gebüsche).



Scheinpflug (Märchenland).



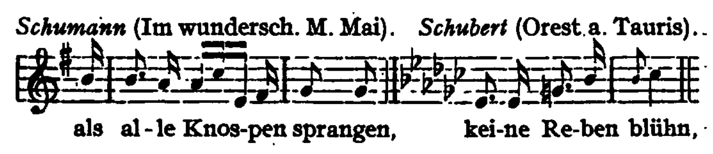
Ich sprach vom fallenden, verwelkenden Blatt. Welken und Sterben wird, auch wenn es sich nicht um redende Wesen, um Menschen, sondern um die weniger leidensfähige Pflanzenwelt handelt, die Wahl einer Moll-Tonart, eines Moll-Intervalles zur Folge haben.

Schubert (Das Heimweh). *Liszt* (Blume und Duft).



Das gegenteilige Bild ersteht beim Knospen und Blühen. Freudiges Blühen verlangt natürlich nach der Dur-Tonart und nach aufsteigenden, sich ausbreitenden Tonfolgen.

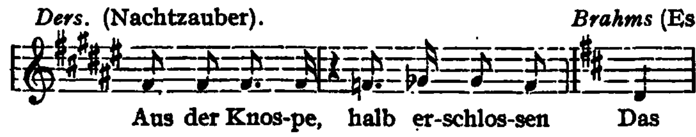
Schumann (Im wundersch. M. Mai). *Schubert* (Orest a. Tauris).



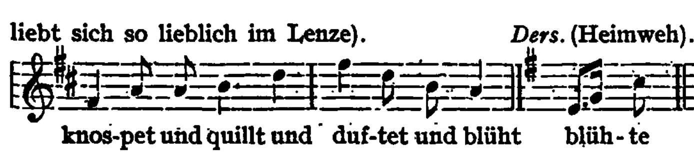
H. Wolf (Frühl. üb. Jahr). *Ders.* (Das Vöglein).



Ders. (Nachtzauber). *Brahms* (Es



liebt sich so lieblich im Lenze). *Ders.* (Heimweh).



Einige Bemerkungen zu den vorstehenden Notenzeilen werden des Tondichters Absicht auch dem weniger aufmerksamen oder nicht mit Spürsinn begabten Freunde der Musik klar vor Augen führen. Schumann: die Knospen springen, wie es die Natur lehrt, erst in der oberen Hälfte (a—c), dann in dem unteren Teil (e—fis—g). Schubert: wir haben hier Moll-Töne, da es sich ja um ein „Nicht“-Blühen handelt. Wolf: das Keimen bedient sich kurzer Schritte, des Sekundenschrittes (gis—ais), während das Blühen lebendiger durch die aufsteigende Terz (dis—fis) geschildert wird; die „halb“erschlossene Knospe muß sich gezwungenermaßen mit einem kleinen Tonschritt, mit einem „Halb“ton (f—ges) begnügen. Das Knospen und Blühen in den Liedern von Brahms bedarf keiner erklärenden Worte, die Tonmalerei wird niemandem entgehen.

Leben und Bewegungen der Pflanzen bedingen in der Wiedergabe durch Töne stets lebensvolle Weisen, lebendige Intervalle. Ein lebendiges Bild des „Wiegens“ von „Blüt' und Blatt“ bringen nachstehende Takte:



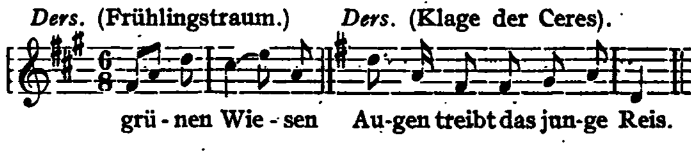




Einige verschieden geartete Tonmalereien mögen den Schluß dieser allgemeinen Betrachtungen darstellen.



Ders. (Frühlingstraum.) *Ders.* (Klage der Ceres).



Im ersten Beispiel meldet der stolze Oktavenschritt (d^1—d^2) von dem stolzen hohen Walde; dessen Höhe wird von dem Felde nimmer erreicht (vergl. Brahms: e^2—g^1). Frisches Grün — frische, jugendliche, lebhafte Tonfolgen: a—cis—e, f—a—c—f und fis—a—d (Frühlingstraum). Eine lebensvolle, aber weichere, sich anschmiegende, die „samtnen“ Matten kennzeichnende Tonreihe treffen wir in dem „Elysium“-Sang an. Endlich — im letzten Zitat — erblicken wir die „Augen“ hoch oben und somit am richtigen Platze.

Wenden wir uns nun einzelnen Arten, diesem und jenem Wald- oder Gartenbewohner zu. Am häufigsten begegnen wir in den Werken der Dichter und Tondichter natürlich den Blumen, denn Rosen, Veilchen, Vergißmeinnicht, Myrten usw. spielen in jedes Menschen Leben und Lieben eine mehr oder minder bedeutsame Rolle.

> Du bist wie eine Blume,
> so hold und schön und rein.

Von der Schönheit, von dem zarten und kunstvollen Bau der Blumen geben uns die Tondichter gern Kunde mit Hilfe von Verzierungen, statt des „einen“ Tons gönnen sie der ersten Silbe der „Blu“-me wenigstens den doppelten

Schmuck. Die Tondichter weichen also von der sonstigen Gepflogenheit, von der anderen Wesen, anderen Worten gegenüber zumeist beobachteten Sparsamkeit ab — Blumen und Blumenschmuck weisen ja ebenfalls in der Regel auf einen außergewöhnlichen Tag, auf eine Stunde, die dem Menschen doppelt und zehnfach gilt, hin. Hier einige „geschmückte“ schmückende Blumen:



Auf eine charakteristische Wiedergabe des Blumenkranzes, des Blumenwindens, pflegt der Komponist sein Augenmerk zu richten (vergl. „Wir winden dir den Jungfernkranz“). Nachstehende Notenbilder lassen die gewundene und Kranzlinie nicht vermissen (zwecks besonderer Hervorhebung dieser Windungen und Rundungen bediene ich mich punktierter Linien).



Ich heiße Blumenkönigin,
Die Erstlingsblume der Liebe,
Trag' stolzen Mut und hohen Sinn,
Vereint mit zärtlichem Triebe.

(Schluß folgt.)

Klangtheoretische Vorträge in Salzburg.

Zur Zeit des Mozart-Festes in Salzburg (29. Juli bis 6. Aug.) wurden im Mozarteum klangtheoretische Vorträge gehalten von dem in Brixen lebenden Musikforscher *Robert Mayrhofer*, welcher etliche Grundzüge seiner Reformlehre vorbrachte. Nach den, nur anbahnenden Schriften von 1907 und 1908 legt nun Mayrhofer eine ausgereifte Lehre in dem Werk „Der Kunstklang“ vor, das mit ministerieller Förderung im Wiener Verlag „*Universal-Edition*“ erscheint. Aus dem ersten Bande „Das Problem Durdiatonik“ (Preis: 4,80 K) griff der Autor in vier Vorträgen folgende Themen heraus: 1. Eigenwert oder Alterierung. 2. Neues zur Durdiatonik. 3. Das Problem Moll. 4. Konsonanz und Dissonanz; Dissonanz bei Mozart.

Obwohl Mayrhofers Auftreten erst aus kürzester Zeit datiert, hat seine Lehre bereits manchen Fachmann zu rückhaltloser Anerkennung bewogen, was nun wohl bald in reichlicherem Maße der Fall sein wird, nachdem eine einwandfreie, ausführliche und deutliche Darlegung geboten wird. Mayrhofers Lehre von der Harmonik steht nur zum kleinsten Teil auf den Schultern seiner Vorgänger. Auch stellt er sich in Gegensatz zu den Wünschen, das Musikalische des Klanges hauptsächlich aus der Physik abzuleiten; vielmehr weist er nach, daß erst psychische d. h. sinnlich-seelische! Vorgänge und Faktoren das Ausschlaggebende erbringen; er zeigt eben, daß und wie der Klang der „Natur“ zum Klang der „Kunst“ wird. So wird eben die Physik gebührenderweise uns als erster Ausgang erläutert und daraufhin die sich vollziehende Umwertung des physiologischen Erlebnisses zur seelischen Tat, Vorstellung und Empfindung nachgewiesen. Und dies in einer Schärfe, Feinheit und zwingender Logik, so daß daraus auch noch geradezu der Aufbau von philosophischer Betrachtung der Klangkunst hervorgeht, und der musikalischen Aesthetik neue Gesichtspunkte und Arbeitsgebiete eröffnet werden. Bei der Reichhaltigkeit, Bedeutsamkeit und Neuheit der Ideen und Schlüsse ist es ganz unmöglich im Rahmen eines Aufsatzes eine Inhaltsangabe auch nur zu versuchen. Bezeichnend, daß die scheinbar einfache Sache der Durdiatonik schon einen ganzen Band erforderte, wobei der Leser kein Gefühl von „Zuviel“ bekommt, sondern eher noch größere Verbreiterung wünschen möchte. Nur einige Stichworte seien angeführt. Mit überzeugender Feinheit wird das Wesen der reinen Quint und Quart neu beleuchtet, die faktisch eine keimähnliche Funktion verrichtet. Ganz unerwartet ist die Kennzeichnung des Molltones (a bei C dur), noch überraschender die Schöpfung und Bewertung des Subdominant in Dur.

Wir sahen das kunstwertliche Gebilde der sogen. Durdiatonik sozusagen vor unseren Augen erwachsen aus dem Schoße der Natur und durch den von ihr angeregten Tonsinn. Das bisher nicht gelöste Problem „Molldreiklang“ gelangt zu endgültiger Enthüllung. Ebenso das der Subdominant, was wirklich verblüffend neu und wichtig ist. Wir kennen nun die eigentliche Bedeutsamkeit des innigen Verbandes von Tonika mit Oberdominant, ferner das hauptsächlich wirksame Substrat des Diatonikgebildes, demzufolge die bisherige Lehre von den Dominantharmonien eine sehr einschneidende Korrektur erfahren muß, bei g, h, d, f, liegt nämlich das Entscheidende nicht in dem g, f, sondern allein in dem h, f, wie mit absoluter Sicherheit spekulativ sowie experimentell nachgewiesen wird. Und nun aus dem Wesen der Durdiatonik erhebt sich die unabweisbare Einsicht, daß die weitere Entwicklung nur eine Mehrzahl solcher Gebilde sein kann, die über ihrem Grundton hin zueinander in indirekten Bezug treten. Damit wird die Unzulänglichkeit der Lehre von der Alteration und Chromatik durchaus eklatant, die nur als ein oberflächlicher beiläufiger Behelf rein praktischen Bedürfnisses zu gelten vermag.

Als theoretischer Grundsatz vermag sich diese nicht zu halten. Das ist eine der auffallendsten Folgerungen, die, einmal ans Licht gebracht, für alle Hinkunft verbleiben muß.

Demzufolge wird notwendig auch die praktische Harmonielehre auf einen anderen Grund hinüberzustellen und sie im Innern durchwegs neu aufzubauen sein. Damit wird in dem zweiten Band begonnen werden, dessen Erscheinen in Jahresfrist zu erwarten ist.

Obwohl der Vortrag über kurze Hinweise bei dem engen Rahmen etlicher Vorträge nicht hinausgehen konnte, gewann man dennoch den Eindruck, daß es sich hier um eine für die Theorie der Klangkunst geradezu reformierende bahnbrechende und zugleich klärende Sache handle.

Nach dem letzten Vortrage ergriff k. k. Sektionsrat des Unterrichtsministeriums Max v. Millenkovich-Morold das Wort, um dem Vortragenden im Namen der Versammelten für seine hochinteressanten Ausführungen zu danken. Er gab der Hoffnung Ausdruck, daß Mayrhofers Lehre zur Grundlage jeder Musikforschung und des Unterrichtes werde und beglückwünschte das Vaterland, daß es neben den großen Tonheroen einen so tiefen Theoretiker und Denker hervorgebracht habe.

Max Auer.

Die Mozart-Feier in Salzburg.

Ein Meer von Licht umstrahlte die alte Bischofstadt an der Salzach zur Zeit der Feier ihres größten Sohnes, des „Licht- und Liebesgenius“ der deutschen Nation. Ein beinahe italischer Himmel in deutschem Land, südlicher Glanz und würzige Bergluft vereinten sich zu einem Seitenstück Mozartscher Kunst. Sehen wir doch auch in Mozart den Vollender und Verklärer italienischer Kunst und den echt deutsch innerlichen Meister vereint.

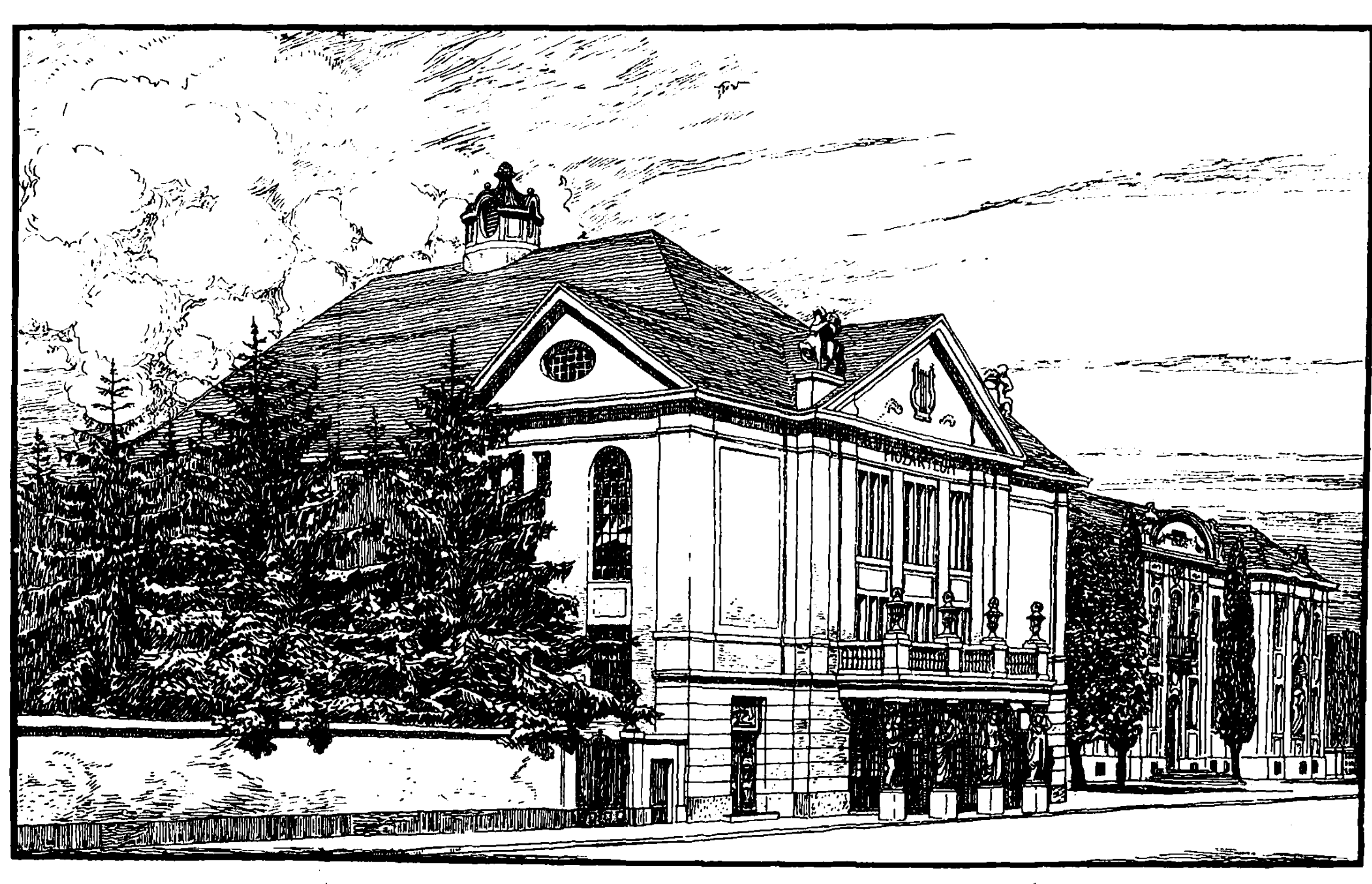
Auch von den Darbietungen des Festes ist, es sei gleich

gesagt, größtenteils Lichtvolles zu berichten, obwohl auch mancher Schatten nicht fehlte. Welches Menschenwerk wäre aber auch schattenlos!

Das Programm brachte nur Mozartsche Werke in *sechs Festkonzerten* und ebensoviel Opern-Aufführungen, von denen je drei der „*Zauberflöte*" und dem „*Don Giovanni*" zufielen. Also volle acht Tage nur Mozart! Zuviel Licht! — wenig Gegensatz! Warum hat man nicht an dem Herkommen festgehalten, auch einen Teil der Konzerte neueren österreichischen Meistern zu widmen. „Führt Beethoven, Liszt, Bruckner auf — das ist im Sinne Mozarts" rief Mottl bei einem der früheren Mozart-Feste den Salzburgern zu. Das ließ man diesmal unbeachtet und es ist auch eine allgemeine Abspannung, die gegen Schluß der Festwoche eintrat, nicht zu leugnen. Weniger Mozart wäre mehr gewesen.

Es ist nicht zu bestreiten, daß in der Unzahl der Mozartschen Werke doch nur ein Teil wirklich Ewigkeitswert hat. Der andere Teil — wie vieles hatte Mozart auf Bestellung und mit Rücksicht auf bestimmte Sänger und Instrumentalisten schaffen müssen — ist ja doch zeitlich, ja oft räumlich bedingte Musik und vermag uns nicht mehr tiefer zu packen. Es ist nun ganz natürlich, daß man in den sechs Konzerten nicht lauter große Eindrücke gewinnen konnte. So z. B. ist uns das Konzert für Flöte und Harfe (trotzdem es von den Herren Markl und Holy des Philharmonischen Orchesters-Wien tadellos gespielt wurde) nicht mehr als leeres Geklingel, während dessen man in damaliger Zeit etwa sich am Kartenspiel ergötzte. Paßt solche Gelegenheitsmusik in den Rahmen eines Musikfestes? Räumlich bedingt ist z. B. auch die Serenade für 13 Blasinstrumente mit ihren sieben Sätzen. Die wünschte man sich etwa im Rokoko-Garten des Mirabellschlosses im Scheine farbiger Lampions aufgeführt, es ist Musik fürs Freie. Im Konzertsaal müssen die unmittelbar aufeinanderfolgenden sieben Sätze trotz ihrer Schönheit ermüden (? Red.), zumal wenn schon einige Programmnummern (Quintett [K.-V. 452] und Gesang-Duette) vorher vorgetragen wurden. Uebrigens spielten die Mitglieder des Wiener Philharmonischen Orchesters das Werk (eine kleine Unebenheit, es wurde ohne Dirigent gespielt, abgerechnet) geradezu wundervoll und wohl selten wird ein Orchester in der Lage sein, das Werk überhaupt so tadellos zu besetzen. Auch in der Wahl der Solisten war man wohl nicht ganz frei von Rücksichten. So wurde von bösen Zungen behauptet, Kapellmeister Lindemann, der bekannt meisterhafte Begleiter, habe just eine der auftretenden Solistinnen „zu tief" begleitet.

Die Schatten überstrahlte jedoch das Lichtvolle weitaus. Die Höhepunkte der Instrumentalkonzerte bildeten unstreitig die Darbietungen der *g moll-* und *C dur-(Jupiter)Symphonie*, die unter Dr. *Mucks* Leitung schlechthin vollendet gespielt wurden. Eine Spezialität der Wiener Philharmoniker sind die Kontrabässe, die, wenn sie wie etwa im langsamen Satz der Jupiter-Symphonie die Melodie übernehmen, einen Gesangton herausbringen, den kein anderes Orchester der Welt aufzuweisen vermag. Da staunen wir über die Weichheit der Holzbläsergruppe, auch die Blechbläser sind eine Spezialität, die Streicher, kurz alles an diesem Orchester bis zum Paukisten ist Spezialität. Jedes einzelne Mitglied ist vollständiger Beherrscher seines Instrumentes. Vielbemerkt wurde es, daß Muck bei dem Scherzo der g moll-Symphonie das Orchester sich selbst überließ und nur durch ein Kopfnicken den Eintritt des Hauptteiles nach dem Trio markierte. So huldigte der Feldherr seinen Heerscharen. Außer diesen Meistersymphonien, die gelten werden, solange es eine Tonkunst gibt, hörte man noch die *Symphonie D dur* (K.-V. 385) und die *Jugendsymphonie* (in einem Satz) *Es dur* (K.-V. 184). Große Erfolge erzielte Herr *Karl Flesch* (Berlin) mit dem *A dur-Violinkonzerte*, dessen Mittelsatz er besonders hinreißend spielte, so daß Marteau, der abgesagt hatte, kaum vermißt wurde. Im Verein mit Ernst von Dohnányi spielte er auch noch die schwierige *Es dur-Sonate* (K.-V. 481). Auch die Solo-Violine in der Arie der Aminta aus „Il Rè pastore" war ihm übertragen, während Fräulein *Marie Keldorfer* (Dresden), aus sehr musikalischer Salzburger Familie stammend, vorzüglich begleitet vom Mozarteums-Orchester unter Joseph Reiter, die Arie entzückend sang. Ebenso entzückte sie in der Arie der „Zaide": „Ruhe sanft mein holdes Leben",[1] so daß man den Wunsch hegen mußte, die hochmusikalische Sängerin auch als Bühnengestalt in einem der folgenden Mozartfeste wieder zu sehen. *Dohnányi* spielte als Solist Mozarts F dur-Sonate auf einem Bösendorfer mit Clutsam-Klaviatur den Zuhörern zu Dank. Von solistischen Leistungen sind noch hervorzuheben die Duette der Damen *Hedwig Helbig* (Leipzig) und *Melanie Kurt* (Wien), besonders aber die Glanzleistung des Herrn *Karl Stiegler* auf dem Horn im selten gehörten *Hornquintett* (K.-V. 407). Einen Genuß edelster Art bot weiter noch die *Quartettvereinigung Fitzner* aus Wien in dem *C dur-Streichquartett* mit der dissonanzen-



Außenansicht des preisgekrönten Entwurfs für das Mozarteum in Salzburg von Prof. Richard Berndl (München).
(Der rechts etwas zurückstehende Bau steht bereits.)

[1] Veröffentlicht in einer Bearbeitung von Prof. Heinrich Schwartz in der „N. M.-Z." Jahrg. 1906 No. 9 (zweite Mozart-Nummer). Red.

reichen Einleitung (K.-V. 465) und im *Klavierquartett g moll* (K.-V. 478) mit Dohnányi. *Geraldine Farrar* vermochte mit einigen Opernarien im Konzertsaal keine tiefere Wirkung zu erzielen, dagegen erfreute sich die Pianistin *Marie Leschetizki* (Wien) als Interpretin des *Klavierkonzertes c moll* (K.-V. 491) eines vollen Erfolges. Endlich sang noch *Lilli Lehmann*, die Königin der Sängerinnen, die schwierige Arie der Fiordiligi aus „Cosi fan tutte" mit vollendeter Meisterschaft, ebenso wie das „*Halleluja*" als Einlage in der das Fest abschließenden Kirchenaufführung der „*Credo-Messe*", die unter *Joseph Reiters* Leitung, durch Salzburger Kräfte dargeboten, vorzüglich gelang. Das Soloquartett (Frau *Baronin Ehmig*, Frl. *Kittel* (Wien), Herr *Albert Reiter* und *Rich. Weichl*) leistete ebenfalls das Beste.

Im Chorkonzert, welches die Konzertaufführungen einleitete, war den Salzburger Sangeskräften (Liedertafel, Damensingverein Hummel) freilich eine größere Aufgabe gestellt, der sie auch vollkommen gerecht wurden. Man hörte zuerst den kontrapunktisch kunstvoll aufgebauten *Psalm „Laudate pueri"* (K.-V. 339), der im „Gloria patri", wo das Thema in ursprünglicher Gestalt und in Umkehrung gleichzeitig erscheint, seinen verklärten Höhepunkt erreicht. Es folgte das unsterbliche „*Ave verum*", dessen Harmonien uns ahnen lassen, was der Tonkunst durch den frühen Tod Mozarts entgangen ist, welche Entwicklung der Meister noch genommen hätte. Endlich bot man des Meisters unsterblichen Schwanengesang, das *Requiem* in einer prächtigen Aufführung. Als Solisten wirkten mit: *Melanie Kurt* (Berlin), *Hermine Kittel* (Wien), *Georg Maikl* (Wien) und *Richard Mayr* (Wien). Den farbenfrohen Grund bildete das Wiener Philharmonische Orchester. Die Leitung lag in den Händen des schaffensfrohen, befeuernden Mozarteumsdirektors *Joseph Reiter*.

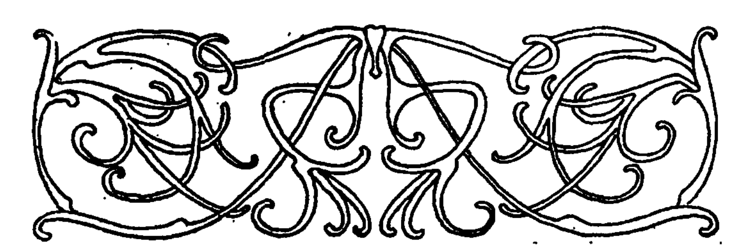
Nun zu den Opernaufführungen!

Die drei Priesterakkorde der Zauberflöte standen zu Beginn des Festes, ihnen folgte die polyphone Welt des Allegro, welche dank des gewöhnlich nicht üblichen, gemäßigten Zeitmaßes in seiner vollen Schönheit zutage trat. Endlich einmal ein Abschwenken von dem virtuosen Schlendrian der üblichen Darbietungen! Hofkapellmeister *Franz Mikorey* erzielte daher schon nach der Ouvertüre rauschenden Beifall. Trotz der zusammengewürfelten Ensembles und dank der außerordentlichen Bemühungen der Schutzpatronin des Mozarteums, *Lilli Lehmann*, in deren Hand die Regie lag, wurde ein staunenswertes Zusammenspiel erzielt. Eine Glanzleistung bot *Frieda Hempel* (Berlin) als Königin der Nacht, aber auch sämtliche anderen Rollen waren vortrefflich besetzt. Die neue, dem zauberhaften Stoff der Oper angepaßte Dekoration, hatte Maler *Briochi* (Wien) besorgt.

Noch mehr Eindruck machte die italienische Aufführung des „*Don Giovanni*", in welcher *Lilli Lehmann* als „Donna Anna" ihre unübertroffene und vielleicht unübertreffliche Glanzleistung bot. Diese Wunderfrau weiß mit stupender Kunst die Alterserscheinungen, sowohl was die gesangliche, wie darstellerische Seite betrifft, zu verbergen. Bedenke man auch nur die rein physische Aufgabe der Rolle, von einer Dame im 68. Jahre so glänzend bewältigt! Nur in der Koloratur der letzten großen Arie war wohl einige Ermüdung zu bemerken. Die noch gerundetere Darbietung des „Don Giovanni" ist wohl auch darauf zurückzuführen, daß vier weitere Hauptpartien von Mitgliedern der Metropolitan Opera in New York, die also bereits aneinander gewöhnt sind, besetzt waren. Den „Don Giovanni" sang *Antonio Scotti* vielleicht etwas zu vornehm und mit nicht mehr ganz klangvoller Stimme. Stimmlich und darstellerisch reichte an die Lehmann hinan der „Leporello" des *Andrea de Segurola* und die „Zerlina" der *Geraldine Farrar*, die diese Rolle etwas stark sinnlich färbte. *Georg Maikl* (Wien) war ausgezeichnet disponiert und überraschte sogar die Wiener durch seine herrliche Gesangleistung. Ein vorzüglicher und drastischer Masetto war *Willy Paul* aus Hannover. Daß die Philharmoniker, wenn auch wegen des kleinen Orchesterraumes in geringer Anzahl, unter *Karl Mucks* Meisterstab das Beste gaben, ist selbstverständlich.

Den Schluß des Festes bildete die feierliche Grundsteinlegung für das neu zu errichtende Mozart-Haus. (Siehe unsere beiden Abbildungen.) In Vertretung des Kaisers war *Erzherzog Eugen* bei dem Fest anwesend. Möge in den im Entstehen begriffenen Räumen der *Geist Mozarts* walten für und für!

Max Auer.



Edvard Grieg, wie ich ihn kannte.

Von OSKAR MEYER (Wiesbaden).

Wie ich Sie kenne, lieber Meister, trinken Sie noch ein Glas von dem Château Lafitte." — „Dann kennen Sie mich eben nicht," erwiderte Grieg lächelnd, „außerdem gibt es keine Meister."

Einige Augenblicke später schenkte er sich ein zweites Glas Château Lafitte ein. Ich kannte ihn also doch, und daß es auch Meister gibt, habe ich speziell an ihm trotz seiner bescheidenen Ablehnung dieses Titels oft genug erfahren.

Es war im Jahre 1893, als uns das Schicksal zusammenführte. Wir trafen uns in Leipzig in einer Abendgesellschaft bei einem gemeinsamen Freunde. — Grieg war damals 49 Jahre alt.

Unsere Bekanntschaft, die mit Musizieren und Unterhaltung begann, sollte sich bald in eine herzliche Freundschaft verwandeln. Die nähere Veranlassung dazu bot folgender Umstand.

Grieg kam eines Morgens zu mir (NB. zur unmöglichsten Besuchsstunde — ich lag noch in Morpheus Armen) mit der Bitte, ihm sein Klavierkonzert vorzuspielen. Ich tat es und zu meiner Ueberraschung forderte der Komponist mich auf, mit ihm nach München zu reisen, um das Werk unter seiner Orchesterleitung in einem dortigen Konzerte der Musikalischen Akademie zu spielen. Es dünkte mich fast der Ehre zu viel, doch erklärte ich mich mit Freuden dazu bereit.

Das Münchner Konzert sollte am 9. März 1894 stattfinden. Da noch 14 Tage dazwischen lagen, kam Grieg häufig in meine Wohnung, um mich in ein oder das andere Geheimnis seiner Komposition einzuweihen. Wir spielten das a moll-Konzert öfters auf zwei Klavieren, wobei Grieg den Orchesterpart übernahm.

Er war mit Leib und Seele bei der Sache und im Eifer des Gefechts fielen ihm oft die Haare in die Stirne. Wenn sich meine Auffassung dieser oder jener Stelle mit seiner Intention nicht ganz deckte, so ging seiner Korrektur liebenswürdigerweise immer erst ein „Sehr gut" voraus — eine Politik, die bekanntlich auch Liszt angewandt hat, um seinen Schülern nicht die Freude am Spiel zu nehmen. In den Pausen probierte Grieg neue und seltsame Harmonien am Klaviere aus, was für mich einen besonderen Reiz hatte, oder er ließ mich an dem Schatze seiner Erinnerungen teilnehmen. Mit Vorliebe sprach er von Liszt. Unter anderem erzählte er mir folgende kleine Episode: Liszt spielte Griegs Klavierkonzert prima vista mit grandioser Auffassung und fehlerlos, wobei es ihm aber passierte, daß er beim Umblättern einen Tonartwechsel nicht deutlich erkannte und eine fortissimo-Orchesterstelle mit großem Pomp in „dur" spielte statt in „moll". Als Grieg ihn auf den Irrtum aufmerksam machte, sah ihn Liszt indigniert an, holte vom Pult einen Rotstift, malte einige mächtige Auflösungszeichen in die Noten und fuhr nach wiederholten grimmigen Seitenblicken, ohne ein Wort zu sagen, fort im Spiel. — Bei dieser Erzählung ahmte Grieg den Altmeister, den ich früher oft gehört und gesehen, in Spiel, Bewegungen und Gang so täuschend nach, daß ich mich des Lachens nicht enthalten konnte.

Das Münchner Philharmonische Konzert, in dem nur Werke von Grieg gespielt wurden, verlief überaus glänzend. Gleichwohl versuchten ein paar gereizte Kritiker, dem Komponisten etwas am Zeuge zu flicken. (Einer brachte es sogar fertig, Griegs natürliche Haarfarbe abfällig zu kritisieren, während er an meiner Haarfarbe nichts auszusetzen hatte, worauf ich sehr stolz war.) — Der Komponist verschmähte es prinzipiell, den Vertretern der Presse, selbst wenn sie bedeutende Persönlichkeiten waren, den von auswärtigen Künstlern teils honoris causa, teils aus biographischen Gründen gern gesehenen Besuch abzustatten, eine Unterlassungssünde, gegen die manche Musikreferenten um so empfindlicher sind, je unabhängiger ein Künstler von der Kritik ist.

So passierte ihm z. B. drei Monate später in Paris folgendes: Der „Figaro" hatte einige Tage vor dem dort stattfindenden Grieg-Abend einen spaltenlangen, ihn als Komponisten und „Nordischen Chopin" feiernden Artikel gebracht. Grieg ließ sich jedoch nicht bewegen, dem Verfasser jenes langen Artikels seine Aufwartung zu machen, und die Folge war, daß nach dem Konzerte kein Wort im „Figaro" stand, obgleich das Publikum so begeistert war, daß es Blumen und seidene Taschentücher regnete. Es lag eben in Griegs Natur, alles zu vermeiden, was auch nur den Anschein von Propaganda haben könnte.

Zwischen dem Münchner und dem Pariser Konzert verbrachte Grieg mit seiner treuen Lebensgefährtin einige Wochen an der Riviera, wo wir uns wieder trafen und wo ich Gelegenheit hatte, den Meister als Menschen noch besser kennen zu lernen. Wir wohnten im selben Hotel, arbeiteten oft zusammen und unternahmen manchen schönen Ausflug. War der Himmel aber einmal ungnädig, so fand ich reich-

lichen Ersatz darin, daß mir Frau Grieg in ihrer unübertrefflichen Weise die neuesten Lieder ihres Gatten vorsang, wobei sie von Grieg auf dem Klavier begleitet wurde. Es war das ein seltener Hochgenuß, und ich kam mir als einziger Zuhörer vor wie König Ludwig von Bayern. — Frau Griegs Stimme hatte einen sympathisch kristallenen Klang, der in Verbindung mit einem hochmusikalischen Vortrage den Hörer sofort gefangen nahm. — Griegs Begleitung war, trotzdem er auf einem minderwertigen Pianino spielte, von entzückender Weichheit, sein Anschlag besaß aber bei aller Poesie das, was der Engländer mit „crisp" bezeichnet. Nebenbei erwähnt, suchte Grieg auch als Orchesterdirigent seinesgleichen. Es war ein Genuß, unter seiner Leitung zu spielen. — Auf unseren Spaziergängen drehte sich die Unterhaltung natürlich oft um Musik, wobei der wahrheitsliebende Meister mit seinem Urteil über andere Musiker nicht zurückhielt. Grieg verlangte von einem Künstler vor allem eine Persönlichkeit — eine Individualität.

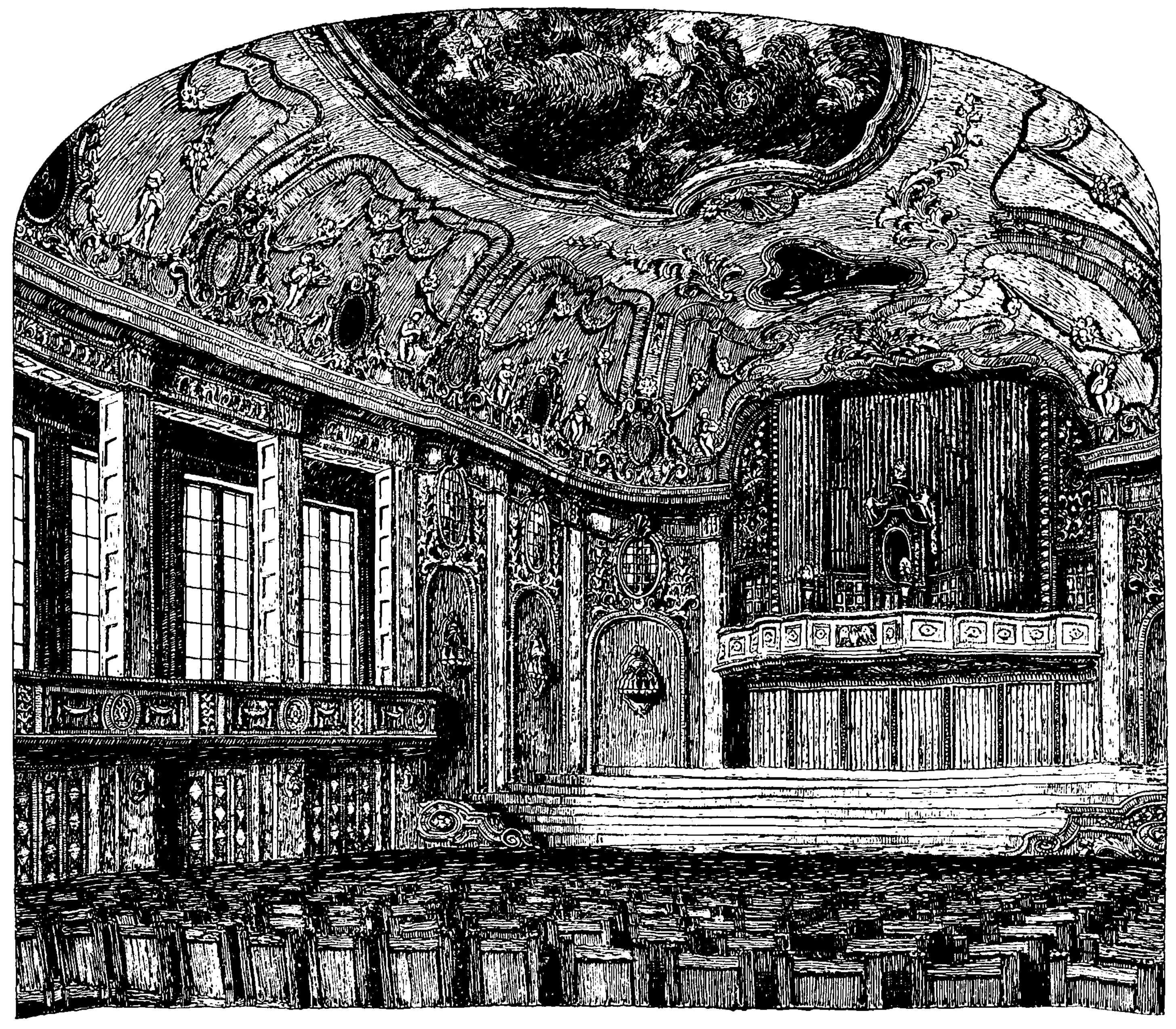
Schumann hatte er — und zwar wegen dessen Poesie — am liebsten. In Wagner bewunderte er hauptsächlich den Tonmaler. Der Sturm im „Fliegenden Holländer" war für ihn ein Meisterstück. Auch Brahms verehrte er sehr, namentlich sein Requiem und seine Kammermusik. Nur fand er die Orchestration einzelner Werke schwerfällig. Ambroise Thomas konnte er nicht leiden, ebenso war ihm Hans v. Bülow als Künstler nicht sympathisch.

Für das Geigenspiel Ole Bulls (das Märchen der Norweger) schwärmte Grieg, wenn er auch von ihm als Musiker weniger hielt. (Grieg war übrigens ein Vetter des berühmten Geigers.) Auch Max Bruch genoß seine besondere Hochachtung. Als ich einmal eine Stelle aus einem Violinkonzert von Bruch vor mich hinsang, äußerte Grieg — der Schöpfer so vieler schöner und origineller Weisen — voll lobender Bewunderung: „Wie mag Bruch nur auf diese Melodie gekommen sein, das begreife ich gar nicht." Ich lachte im stillen über seine Treuherzigkeit.

Ja, Grieg war von jener sympathischen Naivität, die den nordischen Völkern eigen ist. Auf unseren Reisen durch verschiedene Länder habe ich dies wiederholt an ihm wahrnehmen können. Als er z. B. bei Gelegenheit der Verleihung des Ehrendoktors in Cambridge in der Reihe der zu kreierenden Doktoren stand und sein Vordermann unter dem üblichen Applaus des Publikums sich zurückzog, merkte Grieg in seiner fast ans Komische grenzenden Bescheidenheit nicht, daß die ohne Unterbrechung fortdauernde starke Ovation nicht mehr dem abtretenden Gelehrten, sondern längst ihm selber galt. Er blieb der Manifestation gegenüber so lange teilnahmslos, bis ich ihm durch Verbeugungen zu verstehen gab, daß das Zujubeln des Publikums sich schon lange auf ihn, als den weitaus populärsten unter den zu Ehrenden bezog. Nebenbei bemerkt, sah Grieg in dem dort vorgeschriebenen weißen, mit Gold bestickten Doktorgewande ebenso urkomisch aus, wie er sich darin unbehaglich fühlte.

Uebrigens wollte er von seinem Doktortitel, so sehr er ihn als Ehrung würdigte, keinen Gebrauch gemacht wissen. Als ich ihn nach der Zeremonie scherzeshalber mit „Herr Doktor" anredete, holte er aus, als wollte er mir eine herunterhauen (oder besser gesagt „hinauf"hauen, denn er war von Gestalt ein ganzes Stück kleiner als ich), worüber wir beide herzlich lachten.

Für Humor hatte Grieg überhaupt viel Sinn. Er verstand jeden Scherz und war, wenn ihm seine Gesundheit keinen Streich spielte, frisch und vergnügt. Ja, ich habe ihn sogar einmal ausgelassen gesehen, als er schon nahe an die sechzig war. Nach einem Konzert, das er in St. James Hall in London gab, stellte man ihm den alten Komponisten Arditi im Künstlerzimmer vor. Ohne ihn erst zu begrüßen, begann Grieg sofort den bekannten Kußwalzer zu singen und dazu



Innenansicht des großen Konzertsaals des Mozarteums in Salzburg nach dem preisgekrönten Entwurf von Prof. Richard Berndl (München).

zu tanzen, worüber sich Arditi natürlich nicht wenig geschmeichelt fühlte.

Stets gemütlich unter Freunden, war Grieg für Fremde wenig zugänglich. Er vermied auf Reisen, mit Leuten, die ihn nur aus Neugierde kennen lernen wollten, in Berührung zu kommen, und ging Autographensammlern möglichst aus dem Wege. Die Sammelwut hatte damals gerade ihren Höhepunkt erreicht. Es verging kaum ein Tag, an dem Grieg nicht ein oder mehrere Bittgesuche um ein Autograph erhielt. Natürlich meldete sich hauptsächlich das schönere Geschlecht. Manche frankierten ihre Bettelbriefe ungenügend, so daß Grieg obendrein Strafporto zahlen mußte. Einige Amerikanerinnen begingen sogar die Schlauheit, „amerikanische" Freimarken für die Rückantwort beizulegen, was bei Grieg jedesmal einen Lacherfolg erzielte. Er reagierte schließlich nicht mehr auf diese Belästigungen.

Zu jener Zeit stand der Komponist auch eifrig in Korrespondenz mit Ibsen betreffs Vertonung einer Ibsenschen Dichtung. Die beiden Norweger hatten die größte Hochachtung voreinander. Grieg verwandte ungeheure Sorgfalt auf die Stilistik seiner Briefe, wenn er dem Dichter schrieb, und Ibsen verfuhr mit solcher Akkuratesse, daß er sogar jedes Wort auf dem Kuvert mit dem Lineal hübsch unterstrich.

Wir lasen zwar oft Griegs Namen auf Konzertprogrammen, doch besuchte der Komponist nicht gern Konzerte, in denen seine Werke von einem ihm unbekannten Künstler interpretiert wurden — wohl aus naheliegenden Gründen. Denn nur zu oft konnte ihn der Vortrag seiner Kompositionen namentlich seiner Lieder nicht befriedigen, was teilweise vielleicht daran lag, daß ihm selbst die beste Uebersetzung kein volles Aequivalent zu bieten schien für den ihm als Muttersprache ans Herz gewachsenen norwegischen Originaltext.

Interessierte sich der Meister aber für ein Musikstück eines anderen Komponisten, dann war ihm keine Konzertstunde ungelegen. So z. B. holte er mich in Mentone eines Abends um 10 Uhr aus dem Bette, um mit ihm in ein Konzert zu gehen, wo die Symphonie-Ode „Le désert" von Félicien David aufgeführt werden sollte. — Seinen Beifall gab Grieg stets offen kund. Manchmal konnte er sich sogar enthusiasmieren. Hatte ich ihm z. B. eine wohlgelungene Uebersetzung eines seiner Lieder gemacht (etwa 15 Uebersetzungen fallen auf mein Konto), so schloß er mich begeistert in seine Arme. Oder las er in der Zeitung eine für das Aufblühen seines Vaterlandes günstige Nachricht, so strahlte sein poetisches Auge vor Freude und wir mußten ohne Rücksicht auf die Tageszeit mit Sekt „das Ereignis begießen". — Im Trinken war Grieg übrigens mäßig. Er trank mittags ein bis zwei Glas alten Rotweins und abends ein kleines Münchner Bier, am liebsten im Freien, was er an warmen Riviera-Abenden schon riskieren durfte.

Grieg war ein großer Freund sowohl der freien Natur wie des Volkstümlichen. Er lauschte ebenso gern dem Lockruf eines seltenen Vogels wie dem Gesang der italienischen Straßensänger und -sängerinnen, auch wenn ein Dutzend falscher Noten auf der Mandoline oder Gitarre dazu gespielt wurden. Dies amüsierte ihn höchstens. Merkwürdigerweise aber besaß Grieg, obgleich er der feinfühligste Musiker war, kein sogen. absolutes Gehör. Als ich ihn z. B. bei unserer Ankunft in England auf die dort damals herrschende hohe philharmonische Stimmung aufmerksam machte, schien er keinen Unterschied zu merken, selbst bei seinen eigenen Kompositionen nicht. Man findet das aber bekanntlich öfter bei großen Musikern.

Grieg komponierte und arrangierte, wenn er einmal daran war, schnell. Eine vierhändige Bearbeitung seines bekannten „Norwegischen Brautzuges" schrieb er in meiner Gegenwart nieder, ohne die Feder vom Papier zu heben. Als wir das Stück dann vom Manuskript vierhändig durchprobierten, war kein Federstrich daran zu ändern.

Auch in nichtmusikalischen Dingen war Grieg manchmal von einer erstaunlichen Geistesschärfe. Ich entsinne mich, daß er eine Genfer Intrige mit dem Blicke eines gewitzten Juristen bis in ihre letzten Winkel durchschaute.

Wenn der Komponist nachdachte oder sich mit jemanden eifrig unterhielt, pflegte er seine Lieblingsposition einzunehmen, die darin bestand, daß er mit beiden Händen seine Rockreverse krampfhaft festhielt.

Trotz seiner großen Künstlerschaft und Popularität war Grieg im Verkehr die Einfachheit und Anspruchslosigkeit selbst; er hatte vielmehr noch Aufmerksamkeit für andere übrig. So fand ich manchmal auf meinem Frühstückstisch im Hotel eine meiner Lieblingsdelikatessen mit seiner Visitenkarte und einer scherzhaften Aufschrift vor, und wenn ich einmal erkältet war, brachte er mir sein Leibmedikament „Glyzerin mit Kognak", eine Mixtur, auf die er bei Erkältungen schwor und die wohl seinem einstmaligen Interesse für Pharmazie ihre Entstehung verdankt. — Hatte Grieg jemand lieb gewonnen, so war er von einer rührenden Anhänglichkeit, doch war er weder ein Freund von Sentimentalität, noch von Komplimenten. Erstere nannte er „deutsch", letztere „französisch".

Von seinen zahlreichen Briefen an mich, deren Publikation ich mir für einen späteren Zeitpunkt vorbehalte, sind eine Anzahl in der „Musik" (Schuster & Löffler, Berlin) erschienen. Es findet sich in ihnen vielleicht noch mancher hier nicht erwähnte schöne Zug dieses liebenswürdigen, alles Gute an anderen anerkennenden Meisters, mit dem ich bis zu seinem Tode, also fast fünfzehn Jahre lang, in freundschaftlichem Verkehr zu stehen das Glück hatte.

Von der Berliner Oper.

WIE im Vorjahre, so hat auch in dieser Sommersaison *Hermann Gura* die Ferienzeit der Königl. Oper dazu benutzt, um im „Neuen Königl. Operntheater" (Kroll) dem durchreisenden Fremdenpublikum Opernvorstellungen zu bieten, die, wenigstens dem äußeren Anschein nach, als Ersatz für die Leistungen der Königl. Oper zu gelten versuchten. Auch diesmal wurde den *Richard Wagner*schen Werken die wichtigste Stellung im Repertoireentwurf eingeräumt: es gelangten außer „Lohengrin" und „Tannhäuser" noch die „Meistersinger", „Tristan und Isolde", sowie der „Ring des Nibelungen" in geschlossener Folge zur Aufführung. Auch eine Novität, *Siegfried Wagners* „Kobold", wurde unter der Leitung des Komponisten geboten. Ein eingehendes Referat über dieses Werk möchte ich hier vermeiden. Nicht nur, weil über den „Kobold" anläßlich früherer Aufführungen in anderen deutschen Städten bereits berichtet worden ist, sondern weil es mir unmöglich ist, dieser Schöpfung gegenüber einen Standpunkt zu finden, der eine kritische Wertung lohnend erscheinen lassen würde. So wenig ich an der ehrlichen künstlerischen Gesinnung Siegfried Wagners zweifle, so sehr zweifle ich an seiner schöpferischen Potenz — und da Kunst von Können, nicht von Wollen kommt, muß ich es in diesem Falle anderen überlassen, die fruchtbaren Keime der „Kobold"-Partitur und -Dichtung aufzuspüren und nachzuweisen. Die Aufführung des Werkes war eine der besten Leistungen des Gura-Ensembles. Fast möchte ich sagen: von diesem Tage an datiert ein erstaunlicher Aufschwung in der Qualität der Darbietungen. Während die ersten Vorstellungen empfindliche Mängel, sowohl in szenischer wie musikalischer Hinsicht aufwiesen, besserten sich nach der „Kobold"-Premiere die Aufführungen erheblich. Das „Blüthner-Orchester" entledigte sich seiner schwierigen Aufgaben mit äußerst anerkennenswerter Gewandtheit. *Josef Stransky*, der sich als erster Kapellmeister betätigte, ist zwar kein Dirigent von persönlicher Eigenart und markanter Physiognomie. Aber er sorgte für eine im allgemeinen annehmbare Wiedergabe des musikalischen Teiles und überragte immerhin seine gelegentlich als Vertreter fungierenden Kollegen noch um Haupteslänge. Die Solisten waren meist dieselben wie im Vorjahre: die Damen *Gura-Hummel, Langendorff, Petzl*, die Herren *Lattermann, Gura, vom Scheidt, Wiedemann, Albert* u. a. m. Gäste mit klangvollen Namen brachten reiche Abwechslung: *Heinrich Knote, Jacques Urlus, Walter Soomer*, Dr. *v. Bary, Fritz Vogelstrom, Feinhals, van Rooy, Ottilie Metzger, Martha Leffler-Burckhardt*, Frau *Guszalewicz* ließen sich hören und gaben Gelegenheit zu anregenden Vergleichen. Den Preis in diesem Sängerwettstreit errangen Martha Leffler-Burckhardt durch ihre grandiose Isolde und Bary als Lohengrin, doch fanden sich auch unter den Leistungen der übrigen Künstler manche schätzbaren Gaben.

Als recht glückliche Idee erwies sich der Versuch, Ring-Zyklen zu volkstümlichen Preisen zu veranstalten. Hätte die Direktion das Unternehmen von vornherein in etwas populärerem Rahmen gehalten, statt durch Festspielpreise das Publikum abzuschrecken, so wären manche Fehlschläge der Anfangszeit wahrscheinlich vermieden worden. Die guten Erfolge in der zweiten Hälfte der Spielzeit werden Direktor Gura gezeigt haben, daß in Berlin ein sehr großes Bedürfnis nach achtbaren, auf gutem Mittelniveau stehenden Opernaufführungen zu mäßigen Preisen vorhanden ist, während ein allzu hoch gespannten Zielen zustrebendes Unternehmen sich nicht nur einer entsprechend scharfen Kritik aussetzt, sondern auch Gefahr läuft, an der nicht sonderlich starken wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit des Berliner Theaterpublikums zugrunde zu gehen.

Paul Becker.



Nachklänge vom Sängerfest des Schwäbischen Sängerbundes.[1]

DIESMAL war es die alte Reichsstadt *Heilbronn*, in deren Mauern sich die Mannen aus Schwabens Gauen im unblutigen, aber nichtsdestoweniger heiß leidenschaftlichen Wettkampfe maßen. Man mag lächeln über das Drum und Dran, das eine solche Veranstaltung mit sich zu bringen pflegt, lächeln über die etwas sportsmäßigen Züge solcher Wettstreite — Volksfeste sind nun einmal ohne diese Zutaten nicht denkbar, und man würde etwas vermissen, falls sie fehlten. Naturgemäß aber konzentrierte sich das Hauptinteresse auf den Wettgesang, und mancher Dirigent mag froh gewesen sein, wenn ihm nun endlich einmal vergönnt wurde, die Früchte angestrengter, vielmonatiger Tätigkeit einem hohen, vielgestrengen Tribunal vorzulegen. Mancher sah sich in einem guten Erfolg auch reichlich für all die Mühen belohnt, mancher jedoch, der aus irgendwelchem Grunde Pech hatte, mußte mit seinem Häuflein Geschlagener trübselig, ohne etwas errungen zu haben, wieder heimwärts pilgern. Zum erstenmal war der „Kunstgesang", einem schon lange gehegten Bedürfnis nachkommend, in zwei Abteilungen wie der „Volksgesang" geteilt worden, so daß im ganzen (den Chorgesang miteinbegriffen) in fünf Kategorien gesungen wurde. Was nun die Auswahl der Kompositionen betrifft, so war trotz gewisser Winke von seiten der Bundesleitung aus im ganzen wenig Neues und Wertvolles zu bemerken. Da nicht das Musikalische, sondern der Preis End- und Selbstzweck solcher Wettkämpfe ist, so hält man sich, zumal der Bildungsstand unseres Dirigentenmaterials in puncto Urteilsfähigkeit nicht durchwegs besonders hochstehend ist, am liebsten an altbewährte Chöre. Wir fanden bis jetzt z. B. auf jedem seit Hall stattfindenden Sängerfest das englische Waelrantsche Madrigal „An einem Bächlein" vertreten. Ist es wirklich die aufrichtige Freude an dieser unbestreitbar wertvollen Komposition, welche die betreffenden Dirigenten immer wieder nach dieser greifen ließ, oder sind die oben erwähnten Absichten das entscheidende Moment? Im ersten Falle, falls die Wahl aus wirklicher, ehrlicher Liebe zu dieser allem Liedertafelmäßigen direkt entgegengesetzten Stilgattung erfolgt, ließen sich doch, falls Urteilsvermögen und guter Wille zusammenträfen, gewiß noch andere solcher wertvollen Chöre finden, die vorhandene derartige Literatur würde bereichert und man hätte es nicht nötig, so und so oft nur einer einzigen Vertreterin dieser Gattung zu begegnen. Im einfachen Volksgesang war ohnedies wenig musikalisch Wertvolles anzutreffen. Viermal (!) hatte man z. B. einen Chor von *Göpfart* mitanzuhören — Grund: das letztemal wurde mit ihm der erste Preis geholt, ergo — —!

Volkslieder zu singen, scheint hier überhaupt eine verpönte Sache zu sein. Auch im gehobenen Volksgesang überwog die Quantität die Qualität. Besonders zu erwähnen sind hier außer dem bereits genannten Madrigal das hübsche, durch vollendeten feinen Vortrag wirkungsvoll gemachte „Einkehr" von *Sturm*, das warm empfundene, in der Wiedergabe jedoch nicht genügend erfaßte „Ueberwunden" von *Edgar Hansen*, der schöne, wohl besser in die nächste Stufe passende *Hegarsche* Chor „Morgen im Walde", das originelle, in flotten Rhythmen vorgetragene „Marschlied fahrender Schüler" von *Attenhofer*. Daß der *Wengertsche* Chor „Der letzte Ritt" nicht preisgekrönt wurde, ist nur gerecht. Auch *Rheinbergers* „Du sonnige Welt" steht nicht auf der Höhe, während jedoch sein klangschöner „Jagdmorgen" und sein reizvolles Tanzlied „Der Schelm von Bergen" mit Recht beliebt gewordene Kompositionen sind. Im einfachen Kunstgesang sind diese beiden, sowie die „Gotentreue" von *H. Wagner* und „Ossian" von *Beschnitt* (beide sehr gut vorgetragen) besonders erwähnenswert. Sehr gute Züge weist auch das „Am Bergstrom" von *Köllner* auf, nur hätte die Komposition, die übrigens nicht zur richtigen Geltung kam, ebenfalls besser in die IV. Abteilung gepaßt. In dieser dominierten Hegarsche Schöpfungen. Wenn man bedenkt, was der Männergesang diesem schweizerischen Charakterkopf zu verdanken hat, wie seine auf Charakterisierung angelegten Kompositionen im schroffen Gegensatz zu aller Liedertafelei sich stellen, so darf man seine Verdienste wahrlich nicht gering anschlagen. Nur scheint er mir gerade in jener Hinsicht oftmals zu weit zu gehen. Ich möchte als ebenfalls charakteristisches Beispiel die Stelle aus „Rudolf von Werdenberg" anführen „Des Efeu grüne Ranken umfahn das graue Schloß". Man braucht nicht mit einem Uebermaß von Phantasie begabt zu sein, um sogleich zu verstehen, was der Meister durch die hier angebrachten rankenden und windenden Figurationen ausdrücken will, aber muß denn eine Stelle, die im Texte nur als nebensächlich angedeutet ist, auf diese gewiß nicht geistlose Weise so stark betont werden? Dies als charakteristisches, öfters anzutreffendes Beispiel. Hegar scheint mir eben in seiner Schreibweise den Nachdruck auf Kunstgesang zu legen, aber auf den volkstümlichen Balladenton, der schon aus den, diese Behandlung erfordernden textlichen Vorwürfen herausspricht, geht er allem nach wenig ein. Eine Musterleistung boten hier nur die Gmünder. Im übrigen war es bei der oft sehr unreinen Wiedergabe dieser Kompositionen ebenso wie bei der Kempterschen vielfach sehr schwer, den Intentionen der Komponisten zu folgen. Etwas amerikanisch — äußerlich — hörten sich die übrigens vom Schwäb. Sängerbund New York in der letzten Abteilung (Ehrengesang) gut vorgetragenen Chöre an. Das bekannte „Morgenrot" machte hier in seiner kunst-, aber nicht stilvollen Bearbeitung den Eindruck eines mit Stadtflitter behängten Bauernmädchens. Den Beschluß machte der Stuttgarter „Liederkranz" mit der sehr gut vorgetragenen, nicht übermäßig schwierigen *Neumannschen* Komposition „Warnung vor dem Rhein".

Eine Wahrnehmung drängte sich mir während des gesamten Wettstreites auf: Unsere Sänger haben im allgemeinen wohl Sinn für schönen Ton, allein das Verständnis für das in unserer Zeit immer wichtigere Hilfsmittel der Modulation geht ihnen und wahrscheinlich auch vielen Männerchorkomponisten meistenteils ab. Also in dieser Richtung z. B. gibt es noch viel zu arbeiten. Mit einer im ganzen wohlgelungenen, von den Professoren Förstler und Wörz geleiteten Hauptaufführung wurde der Beschluß der Darbietungen gemacht. Chöre jedoch wie derjenige von *Beines* sollten nicht mehr auf ein Massenchorprogramm gebracht werden.

Spectator.

[1] Wegen Stoffandrangs bis heute zurückgestellt. *Red.*

Mailänder Brief.

WIE etwa mit Leipzig der Begriff: Gewandhaus, so verbindet sich für den Musikfreund mit Mailand der des Theaters „Zur Scala" und dabei der Gedanke an auserlesene Genüsse. Natürlich ging es auch mir so. Kaum einige Tage in Mailand, beeilte ich mich, mir einen Platz für die Vorstellung „Medea" von Cherubini zu sichern. Es war eine der gründlichsten Enttäuschungen, die ich je erlebt habe, denn die Wiedergabe dieses freilich schon etwas überlebten Werkes war durchaus mittelmäßig. Zwar ist das Orchester ersten Ranges, der sehr starke Chor verfügt über außergewöhnlich schönes Stimmenmaterial, die Bühnenausstattung ist von verschwenderischer Pracht und die Solokräfte verfügen zum großen Teil über prächtige Mittel; somit scheinen alle Vorbedingungen für sehr gediegene Aufführungen gegeben zu sein, aber es fehlt eben doch gerade das Wichtigste: das künstlerische Zusammenspiel, und zwar fehlt es hier an der musikalischen Leitung und an der Regie. Das Orchester unter Maestro *Vitale* spielte gänzlich farb- und charakterlos. (Wie verlautet, hat Vitale seine Tätigkeit mit dieser Saison am Scala-Theater beendigt.) Die Darsteller auf der Bühne bewegen sich willkürlich, scheinbar nur darauf bedacht, ihre Glanztöne, Toiletten oder sonstige wirkliche oder eingebildete Vorzüge möglichst zur Geltung zu bringen. Der Gesamteindruck ist dementsprechend wenig befriedigend und spätere Aufführungen, die ich besucht habe, vermochten das gewonnene Bild nur zu verstärken. — Den Höhepunkt der diesjährigen Theatersaison bildete: La Valkiria di Riccardo Wagner (sp. Wanjèr). Sie war wirklich von Wanjèr. Wagner frisiert à la Mascagni. Ich hätte nie geglaubt, daß diese Musik unter Umständen so süß und schwächlich klingen kann. Siegmund sang genau so, wie der Trompeter von Säkkingen auf den Lebkuchen aussieht. Angenehm ragte aus dem Ganzen die in jeder Beziehung erstklassige Sieglinde der Signora Vitale-Pasini hervor. Die übrigen Mailänder Opern- und Operettenbühnen sind der Erwähnung nicht wert. Das *Konzertleben* ist mit dem gleich großer deutscher Städte verglichen sehr spärlich. Bis gegen Ende der Saison gab es überhaupt nur Kammermusik und Solistenabende, die allerdings zum größten Teil ganz Vorzügliches brachten. Den Löwenanteil davon bestritt die „Società del Quartetto", die ihren Mitgliedern jährlich etwa 12—16 Konzerte dieser Art unter Zuziehung erstklassiger Kräfte bietet und in dieser Saison Gelegenheit gab, *Arrigo Serato, Raoul Pugno*, die mit Recht so rasch zu großem Rufe gelangte Pianistin *Carreras* u. a. m. zu hören. Die „Société des concerts d'autrefois" aus Brüssel, die in zwei Konzerten Werke aus dem 17. und 18. Jahrhundert in Originalbesetzung mustergültig zu Gehör brachte, bewies durch die erzielte tiefgehende Wirkung, daß derartige Aufführungen nicht nur kulturgeschichtliches Interesse erwecken, sondern auch in der Reihe der übrigen Konzerte hohen Genuß verschaffen können. Ausschließlich die Werke italienischer Meister unter besonderer Berücksichtigung zeitgenössischer Komponisten zu bringen, hat sich die „Società

di Amici della Musica" zur Aufgabe gemacht. Besondere Erwähnung verdient deren konzertmäßige Aufführung der Oper „Orfeo" von *Monteverdi* (dem Begründer der italienischen Oper), neu instrumentiert und nach dem alten basso continuo bearbeitet von *Giac. Orefice*. Maestro *di Modrone* hat das Werk mit *Kaschmann* in der Titelrolle sehr sorgfältig vorbereitet und erzielte damit einen solchen Erfolg, daß die Truppe daraufhin eine glänzend verlaufene Konzertreise durch ganz Italien machen konnte.

Ein weiterer Kammermusikabend, der Klaviertrios von *Frugatta* (Mailand), *Bossi* (Bologna) und *Zanella* (Pesaro) brachte, gab Gelegenheit zu der erfreulichen Wahrnehmung, daß in Italien auch andere moderne Musik geschaffen wird, als die bei uns fast ausschließlich gehörte marktschreierische Ware. Alle drei Trios zeichneten sich durch Gedankenreichtum und sehr feinsinnige und gediegene Arbeit aus; besonders op. 23 von Zanella ist ein ganz gewaltiges Werk. — An privaten Veranstaltungen seien die von *Lamond* und *Vecsey* gegebenen und von stärkstem Erfolg begleiteten Konzerte genannt; was sonst verschiedentlich von „Wunderkindern, Blinden, Lahmen" oder sonstwie „merkwürdigen" Künstlern gebracht wurde, fand zwar bei einem Teil des hiesigen Publikums recht gute Aufnahme, hatte aber mit Kunst herzlich wenig zu tun.

Für die starke deutsche Kolonie in Mailand bildeten die Höhepunkte der Konzertsaison das in seinem glänzenden Erfolg ja bereits aus deutschen Blättern genügend bekannte Konzert des „Kölner Männergesangvereins" in der Scala, sowie die beiden Symphonieabende des „Münchener Tonkünstlerorchesters" unter *F. Loewe*. Im allgemeinen glauben die Italiener die allein wahre Kunst für sich gepachtet zu haben. Der geradezu frenetische Jubel jedoch, den jede einzelne Programmnummer der Münchener auslöste, und der Meister Loewe zu verschiedentlichen bedeutenden Einlagen (Meistersingervorspiel usw.) nötigte, ließ erkennen, daß man hier derartige Leistungen doch nicht zum Alltäglichen zählt.

Alljährlich nach Schluß der Saison finden Zyklen der (4 × 2) Orchesterkonzerte (Scala-Orchester), heuer von *Willem Mengelberg* geleitet, statt. Die Summe des Gehörten ließ ihn, wenn er auch die Qualitäten eines Loewe nicht gänzlich zu erreichen vermag, als tüchtigen und umsichtigen Dirigenten erkennen. — Einen erfreulichen Aufschwung hat in diesem Jahre das Musikleben innerhalb der deutschsprechenden Kolonie Mailands genommen. Bisher hatten der Deutsche und Schweizer Verein je einen Gesangsklub, der neben geselligen Zwecken auch so schlecht und recht den Männerchorgesang pflegte. Seit jedoch der deutsche Gesangverein einen akademisch gebildeten Musiker, den Humperdinck-Schüler *Const. Brunck* an seine Spitze gestellt hat, kam ein merklich frischerer Zug in seine Leistungen. Auch wurde nunmehr unter eifriger Unterstützung der Schweizer und Oesterreicher Kolonie ein rein künstlerischen Zwecken dienender gemischter Chor (wie er schon vor Jahren einmal unter Wolf-Ferrari bestanden hatte), der „Chorverein Mailand", ins Leben gerufen. Das erste Konzert konnte vor ausverkauftem Hause stattfinden und bewies durch die überraschend klangschöne, feinschattierte und exakte Wiedergabe einer Reihe von Mendelssohn-, Haydn- und Mozart-Chören der junge Verein trotz der geringen Zahl seiner Mitglieder glänzend seine Lebensfähigkeit. Die Solisten des Abends, Frau *Hildegard Bossi-Sigel* (Mailand), eine prächtige Mezzosopranistin, sowie Frl. *Berta Stocker* (Luzern), eine junge Pianistin von ungewöhnlicher Begabung, standen völlig auf der Höhe; erstere vermochte durch die packende Wiedergabe von Liedern (für uns Mailänder eine seltene Gabe) von Franz, Brahms und Wolf, letztere durch den technisch vollendeten und tief empfundenen Vortrag von Kompositionen von Chopin und Liszt von der ersten bis zur letzten Note zu fesseln. Der Erfolg war ein durchschlagender und es steht im Interesse der Pflege deutscher Kunst im Auslande sehr zu hoffen, daß der Verein in seinen späteren Konzerten das hält, was er mit dem ersten versprach. *—er.*



Hannover. Mit einem erheblich großen Personalwechsel der Oper hat das Königl. Theater am 28. August die neue Spielzeit begonnen. Infolge ernster Differenzen mit der Intendantur kehrt der erste Kapellmeister *Boris Bruck* nicht auf seinen Posten zurück, sondern wird durch den an der Wiener Volksoper wirkenden Kapellmeister *Karl Gille* ersetzt. Auch der zweite Dirigent, *v. Abrányi*, wird demnächst seine hiesige Stellung aufgeben; über seinen Ersatz ist noch keine Bestimmung getroffen. Der erste Heldentenor *Gröbke*, dessen Klage gegen die Bühnenleitung wegen verweigerten Urlaubs nun auch vom Oberlandesgericht kostenpflichtig abgewiesen ist, geht bekanntlich an die Hofoper nach Wien, Herr *Merter ter Meer* aus Zürich wird künftig hier seine Partien singen. Durch den gleichzeitigen Fortgang der Damen *Müller*, *Rüsche-Endorff* und *Burchardt* sind auch für die ersten weiblichen Solopartien Neuengagements nötig geworden; endlich werden noch ein neuer Baß- und Tenorbuffo sich dem Publikum vorstellen. Ganz besonders wird hier der Verlust des Frl. Burchardt, die ohne Gastspiel nach Stuttgart engagiert wurde, bedauert. Die Dame erfreute sich in künstlerischer und gesellschaftlicher Beziehung so ausgezeichneten Rufes, daß man vielleicht nicht fehl geht, die plötzliche Entlassung des ersten Kapellmeisters mit der Nichtberücksichtigung des allgemeinen Wunsches in Beziehung zu setzen, die Künstlerin unter allen Umständen der hiesigen Bühne zu erhalten. Als erste Vorstellung soll die „Zauberflöte" in völlig neuer Ausstattung in Szene gehen. *A. Kl.*

Lauchstedt. *Opernaufführungen im Goethe-Theater.* Es war ein überaus glücklicher Gedanke, daß die Leitung des *Lauchstedter Theatervereins* in diesem Jahre der Opernkunst dienen wollte. Vom Stande der Oper heiteren Genres zur Zeit Goethes wurde ein hochinteressantes Bild gegeben, indem je ein Beispiel der italienischen Opera buffa, der französischen Opéra comique und des deutschen Singspiels zur Vorführung kam: *G. B. Pergolesis* „Die Magd als Herrin" („La serva padrona"), *Chr. W. v. Glucks* „Der betrogene Kadi", *C. M. v. Webers* „Abu Hassan". Für die Intimität dieser Werke erwies sich das Theaterchen, das in seiner Einrichtung ganz den Geschmack der Zeit Goethes widerspiegelt, als geradezu ideale Stätte, und da auch musikalisch aufs sorgfältigste vorbereitet war und die Einzeldarsteller gesanglich wie schauspielerisch größtenteils dem Stile gerecht wurden, empfing man künstlerische Eindrücke von bleibendem Werte. — Das weitaus stärkste Interesse beanspruchte Pergolesis „La serva padrona". Dem unglücklichen, in frühem Alter verschiedenen Neapolitaner gelang mit diesem Einakter ein Meisterstück. Musikalisch ist alles von auserlesener Güte. In Tonmalereien (Schlußduett!), vor allem aber in der musikalischen Charakteristik der Personen leistet diese Oper schon Staunenswertes. Prof. Dr. *Hermann Abert* (Halle) hatte eigens für Lauchstedt eine Bearbeitung besorgt, die textlich auf die italienische Originalfassung zurückgeht und musikalisch auf der Aufführungspraxis der damaligen Zeit fußt. So hörte man das entzückende Werk mit einem Streichorchester von zehn Spielern und mit den Original-Seccorezitativen, die Prof. Abert selbst in kunstverständiger Weise auf einem echten Cembalo (Kielflügel aus de Wits Museum in Leipzig) begleitete. Ein erfrischender Reiz ging von dem Ganzen aus. Gluck und Weber vermochten Pergolesi nicht zu überbieten, doch wohnen ihren Werken ebenfalls Werte inne, die es verbieten, etwa von historischer, antiquarischer Musik zu sprechen. — Von den Solisten sind mit hoher Auszeichnung zu nennen: *Margarete Beling-Schäfer*, die in allen Opern mitwirkte, *Rudolf Gmür, Julius. Puttlitz Julius Barré*. Das Orchester, von der Berliner Volksoper gestellt, befriedigte im allgemeinen. *Eduard Mörike* dirigierte mit feiner Empfindung für die Stileigentümlichkeiten der Musik. Die Festspiele fanden, wie zu erwarten war, ungemein starken Anklang. *Paul Klanert* (Halle a. S.).

Mannheim. Nach dem schwächlichen und inhaltslosen Musikleben des Winters konnte die völlige Leere des Sommers nicht überraschen. Selbst die Oper hat da nur einige Male noch interessiert. Am meisten hat sie es mit Webers hübscher und anmutiger komischer Oper „Die drei Pintos", die *Bodanzky* trefflich herausbrachte, und der zur Feier ihres Vollenders wenig später eine Matinee für *Mahler* sich anschloß, die ob der Aktualität kaum durch den Inhalt fesselte. Diesen kleineren musikalischen Ereignissen sollte noch das außerordentliche einer Neubelebung der veralteten „Herzogin von Gerolstein" durch eine glänzende musikalische und szenische Ausstattung folgen. Da dieser Versuch notwendig mißlang, blieb als einzig Außerordentliches eine Uraufführung. Sie brachte *Alfred Wernickes* einaktige komische Oper „Die Granate", nach Victorien Sardous gleichnamiger unterhaltender Erzählung dramatisiert und mit natürlicher und frischquellender Musik, hübschen lyrischen Stellen und fließendem Konversationston wirksam ausgestattet, so daß der Erfolg nicht ausbleiben konnte. Auf Schluß des Theaterjahres wird es wieder ziemlichen Personalwechsel geben, von dem der Ersatz des tüchtigen Kapellmeisters *Albert Coates*, der nach Petersburg kommt, durch *Felix Lederer* aus Bremen der wichtigste ist. *H.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— *Richard Strauß* ist, wie gemeldet wird, mit der Komposition seiner neuen Oper ziemlich fertig. Das Orchester ist dem heiteren leichten Stoff entsprechend gegenüber den

früheren Werken erheblich vereinfacht. Es weist außer dem Streichquintett zwei Flöten, Pikkolo, zwei Oboen, Englisch Horn, Es-Klarinette, zwei B-Klarinetten, Bassethorn, zwei Fagotte, Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, zwei Harfen, Celesta und Schlagzeug auf. Die Uraufführung des „Rosenkavalier", wie die Oper „zurzeit" heißt, soll in der zweiten Hälfte der Saison an der Dresdner Hofoper von statten gehen. Auch die Mailänder Scala hat sich bereits das Aufführungsrecht der Oper gesichert. Weiter wird berichtet, daß zu der Oper von *Alfred Roller* in Wien Entwürfe für die Dekorationen und Kostüme gemacht worden sind, die den Regisseuren als Richtschnur dienen können.

— Als erste Neueinstudierung der Spielzeit ist im Neuen königl. Operntheater in *Berlin* (als Nachfeier zum hundertsten Geburtstage) R. Schumanns „Manfred", dramatisches Gedicht in vier Bildern von Byron, Musik von Schumann, in Szene gegangen.

— *Felix Weingartner* beabsichtigt das Drama „Don Juans Ende" von Otto Anthes als Oper zu komponieren. Der Dichter hat sich bereit erklärt, das Werk für die Zwecke der Komposition entsprechend umzuarbeiten. Merkwürdig: erst kürzlich hat sich Weingartner wieder mal gegen die moderne musikalische Produktion gewendet und „zurück zu den Alten" gepredigt. Für ihn selber scheint das Anathema jedoch keine Gültigkeit zu haben.

— *Fritz Volbach* hat eine komische Oper „Die Kunst zu lieben" vollendet. Das Werk soll in der ersten Hälfte der neuen Saison im Düsseldorfer Stadttheater seine Uraufführung erleben und bald darauf auch in Mainz aufgeführt werden.

— In *Worms* ist für die Wintersaison die erste Aufführung des ganzen „Ring des Nibelungen" geplant, und zwar unter Besetzung aller Rollen mit ersten Kräften. Die Ausführung des orchestralen Teils wird das Mannheimer oder das Mainzer Theaterorchester übernehmen.

— In *Badenweiler* hat die Premiere eines launigen Künstlerscherzes, der komischen Oper und Faunskomödie „Mopsus" des etwa vor einem Jahrzehnt verstorbenen Zeichners, Malers und Komponisten *Wilhelm Volz* (Text von Albrecht Mendelssohn-Bartholdy) stattgefunden. Der Träger der Titelrolle, einer Baßpartie, die wegen ihres Umfanges, zur Höhe besonders, große Anforderungen an den Sänger stellt, ist auch der treibende Faktor für die beiden weiteren Hauptrollen: die neckende, liebessehnsüchtige Nymphe Persina (Sopran) und den Hirten Myron (lyrischer Tenor), der schließlich die von den Faunen ergatterte Nymphe erringt. Die Uraufführung bedeutete einen Sieg der anmutig-burlesken Waldphantasie. Die Bühnenbilder sind auf Böcklin-Oberländer abgestimmt.

— *Franz Mikoreys* zweiaktige Oper „Der König von Samarkand", die am 27. März d. J. im Dessauer Hoftheater ihre Uraufführung erlebte, ist für die kommende Spielzeit von den Stadttheatern zu Köln, Magdeburg und Halle zur Aufführung angenommen worden.

— Die *Pariser Große Oper* bereitet für die nächste Saison nun auch eine Neuinszenierung der „Meistersinger" vor. Die „Nibelungen" sollen bekanntlich ebenfalls neu inszeniert werden.

— Schon wieder melden die Zeitungen, daß *Leoncavallo* an einer neuen Operette arbeite, die „Die Foscarina" betitelt ist. Wenn den vielen neuen Werken der Italiener nur auch wieder mehr Erfolge beschieden wären!

*

— Das vollständige Programm des *Französischen Musikfestes*, das am 18., 19. und 20. September in der Ausstellung München 1910 stattfindet, ist soeben in deutscher und französischer Sprache erschienen. (Es ist durch Schenker & Co. zu beziehen.) Als die beiden Festvorstellungen, die im Münchner Hoftheater stattfinden sollen, sind jetzt „Benvenuto Cellini" und „Elektra" festgesetzt (21. und 22. September).

— Die „*Nikisch*-Konzerte" in Berlin bringen in dieser Saison einen Bach-Beethoven-Brahms-Abend und am Todestag Wagners (13. Februar) einen Liszt-Wagner-Abend. Ferner werden Symphonien von Schumann, Berlioz (Harald), Bruckner und Mahler aufgeführt. Zum ersten Male sollen *Hugo Kauns* Symphonie No. 2, die im Januar d. J. in einem Leipziger Gewandhauskonzert ihre Uraufführung erlebt hat, und *Weingartners* noch nicht aufgeführte Vierte gespielt werden.

— Ein Riesenprogramm beabsichtigt *Henri Marteau* in der kommenden Saison durchzuführen. In einem Zyklus von sechs Abenden mit Orchesterbegleitung will der große Künstler 18 Violinkonzerte zum Vortrag bringen, und zwar die Meisterwerke der Violinliteratur, darunter auch zum ersten Male die fünf Violinkonzerte von Mozart. Auch moderne Komponisten werden zu Worte kommen: Max Bruch, Gernsheim, Dubois, Sinding, Jaques-Dalcroze, Joseph Lauber und Leander Schlegel, dessen Violinkonzert seine Uraufführung haben wird. Hofkapellmeister *Richard Sahla* aus Bückeburg wird das Orchester dirigieren.



— *Eine wichtige musikhistorische Entdeckung.* Der Münchner Kritiker *Ludwig Schittler* fand unter den Autographen der Berliner Bibliothek ein Exemplar des berühmten d moll-Orgelkonzertes, als dessen Autor bisher *Friedemann Bach*, der große Sohn des Thomaskantors galt, mit der Aufschrift „Concerto ex D moll *del Sign. Ant. Vivaldi* appropriato all' Organo a 2 Clavier e Pedale da W. Friedemann Bach". Das bekannte, in Stradals Bearbeitung auch im Konzertsaal häufig gespielte Konzert ist demnach nichts anderes als die Umarbeitung eines Vivaldischen Violinkonzertes. Nun hat auch der Bibliothekar der Dresdner Königl. Musiksammlung, *Arno Reichert*, die Prinzipalstimme des Vivaldischen Violinkonzertes, das Friedemann Bach als Vorlage diente, in den von ihm verwalteten handschriftlichen Schätzen entdeckt, so daß über den wirklichen Autor des d moll-Konzerts kein Zweifel mehr besteht. Uebrigens ist das nicht der einzige Fall der Umarbeitung Vivaldischer Violinkonzerte. So richtete Sebastian Bach sich selbst nicht weniger als elf für seine Zwecke ein, darunter eines für vier Soloviolinen in h moll, aus dem er sein a moll-Konzert für vier Klaviere schuf. Auch Benedetto Marcello, Herzog Ernst zu Sachsen und Philipp Telemann haben Vivaldische Konzerte für andere Instrumente umgeschrieben. *A. L.*

— *Von den Theatern.* Aus *Berlin* wird berichtet: Das Projekt der „*Großen Oper*" am Kurfürstendamm ist vorläufig zu Wasser geworden. Die Bau- und Verkehrspolizei hat die abermals eingereichten neuen Baupläne als für den vorhandenen Raum unbrauchbar endgültig verworfen und entschieden, daß sie das vorhandene Terrain überhaupt als ungeeignet und unzureichend für die Errichtung eines Theaterbaues in der geplanten Größe bezeichnen müsse. Die Unternehmer wollen sich angeblich bei diesem Bescheid nicht begnügen und sich beschwerdeführend an die höhere ministerielle Instanz wenden. — Also doch nichts, trotz der entrüsteten Dementi. Bezeichnend für die Art und Weise, wie heute manchmal mit Gründungen zum Zwecke der Kunstausübung vorgegangen wird, ist es, daß bereits Theaterdirektor, Kapellmeister, Tenor, Dramaturg engagiert waren, ehe überhaupt der P l a t z gesichert war, auf dem das neue Theater stehen sollte. — Zum Direktor der vereinigten Stadttheater in *Lübeck* wurde von der dortigen Theaterbehörde für die Zeit von 1911 bis 1914 der Oberregisseur *Fuchs* gewählt, der den genannten Bühnen bereits in der verflossenen Spielzeit angehörte.

— *Verbot des gewerblichen Musizierens von Militärkapellen.* Der bayrische Kriegsminister hat verordnet, daß das gewerbliche Musizieren von Militärmusikern im allgemeinen nicht mehr stattfinden darf. Ausnahmefälle sind nur dann erlaubt, wenn die Zivilmusiker dadurch keinen Schaden erleiden.

— *Von den Konservatorien.* Ihre Jahresberichte sandten ein: Die k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in *Wien* für das Schuljahr 1909–1910. Aufsätze: „Schumann und Chopin als Klavierkomponisten" von Leopold Godowsky; „Vom Lehren und Lernen in der Schauspielerei" von Ferd. Gregori. Gesamtzahl der Schüler 916. Gleichzeitig mit dem Jahresbericht erschien der Prospekt der „Kirchenmusikalischen Abteilung" der Akademie, aus dem hervorgeht, daß im September eine eigene Abteilung für katholische Kirchenmusik der Hauptanstalt angegliedert wird. — Dem Jahresbericht der Hochschule für Musik in *Mannheim* entnehmen wir, daß die städtisch subventionierte Anstalt im vergangenen Schuljahr 402 Besucher zählte. Es fanden 22 Schülerproduktionen statt. Das Diplom-Examen des „Musikpädagogischen Verbandes" legten fünf Schülerinnen erfolgreich ab. Die Theaterabteilung, unter der Bezeichnung „Mannheimer Schauspielerschule", ist fortan der Leitung des Großh. Hoftheaterintendanten Professor *Ferd. Gregori* unterstellt. Wie schon erwähnt, kommt mit dem am 12. Sept. beginnenden neuen Schuljahr auch hier die „Rhythmische Gymnastik" von Jaques-Dalcroze zur Einführung. Eine Abhandlung über Chopin und Schumann hat der Anstaltsleiter *Karl Zuschneid* beigesteuert.

— *Otto Nicolais Lied „Wir drei".* Unser sehr geschätzter Mitarbeiter Prof. Dr. *F. Bischoff* in Graz schreibt uns: Das schöne Lied Nicolais, das in Heft 18 der „N. M.-Z." als sehr willkommene Beilage erschien, stammt nicht — wie Kruse meint — aus Nicolais früher Zeit, sondern — wie der nachstehende, bisher unveröffentlichte Brief zeigt — aus der besten Zeit des Komponisten, der Ende Dezember 1845 bekanntlich die Komposition der „Lustigen Weiber" begonnen hat. Der in meinem Besitz befindliche Brief lautet: „Lieber Bakody! Ich habe versucht, Ihr sehr schönes Gedicht ‚Wir drei' in Musik zu setzen. Es ist wegen der drei sehr

verschiedenen Zeichnungen, die doch zu Einem verbunden sein müssen, nicht ganz leicht gewesen. Möchten meine Noten Ihrer schönen Worte nicht ganz unwürdig sein. Ich denke, wir widmen beide dieses Stück Ihren liebenswürdigen Schwestern, was hiedurch meinerseits wenigstens geschieht. Empfehlen Sie mich denselben, wie Ihrer geehrten Frau Mutter. Es ist leicht möglich, daß ich Sie im nächsten Monat besuche. Mit freundschaftlicher Hochachtung Ihr ergebenster Nicolai. Wien, d. 5. Juni 46." — Der Textdichter und Briefempfänger Dr. Theodor Bákody lebt noch als Professor der Budapester Universität im Ruhestande; das hübsche Gedichtchen erschien in den 1846 in Pest gedruckten „Traumbildern" und ist auch von Anton Rubinstein in Musik gesetzt und von Peters herausgegeben worden. Der in dem Briefe in Aussicht gestellte Besuch hat vermutlich in der ersten Hälfte des Juli stattgefunden, da Nicolai seinen Urlaub zu einem Ausflug nach Ungarn benützt hat.

— *Bayreuth ein Monopol?* In einer „Entstehungsgeschichte des Prinzregenten-Theaters" in *München* macht *Ernst v. Possart* in den „Münchner Neuesten Nachrichten" folgende interessante Mitteilungen: „Im Hause Wahnfried nahm man zu unserem Erstaunen die Kunde von der Erbauung eines Münchner Richard-Wagner-Festspielhauses nicht eben freundlich auf. Und warum? Wir fragten vergeblich nach dem Grunde. Als die Gemahlin des Meisters im Sommer 1893 eine Festaufführung des ‚Tannhäuser' im alten Münchner Hoftheater mit ihrer Gegenwart beehrte, da gab sie mir gegenüber ihrer hohen Befriedigung über die Vorstellung Ausdruck: „Soweit eben eine ‚Opernbühne' die vollkommene Darbietung eines Wagnerschen Werkes überhaupt zu gewähren vermag." Und nun, da wir im Begriffe standen, ein Theater zu errichten, das nach dem Muster des Bayreuther Hauses auch räumlich die künstlerischen Bedingungen erfüllen sollte, um die Werke des unsterblichen Tondichters in möglichster Vollendung aufführen zu können, da stießen wir in der Familie des Meisters auf eine lebhafte Opposition? Ich sollte bald Näheres erfahren. Im Januar 1900 konnte ich meinem innig verehrten Freunde und langjährigen musikalischen Berater Hermann Levi endlich die vertrauliche Mitteilung machen, daß mein Projekt sich der Verwirklichung nähere, daß der Abschluß des Bauvertrages erfolgt und von Allerhöchster Stelle sanktioniert worden sei. Er war tief gerührt und empfing die Kunde mit aufrichtiger Begeisterung. Kurze Zeit darauf, am 14. Februar, verbreitete sich die betrübende Kunde vom Hinscheiden des um die Bayreuther Sache so überaus verdienten dortigen ersten Bürgermeisters, des Geheimrates Theodor v. Muncker, und Levi eilte nach Bayreuth, um dem allverehrten Manne die letzte Ehre zu erweisen. Als er wenige Tage später zu mir ins Zimmer trat, las ich Bestürzung in seinen Mienen: „Ich komme aus Wahnfried; ich darf es Dir nicht verhehlen, man ist aufs äußerste erregt über Deine Tat; ich kann Dir mitteilen, daß es des Meisters Wille gewesen ist, es solle nur ein einziges Festspielhaus existieren — das Bayreuther. Du wirst Dir schwerwiegende Feindschaften zuziehen; um Deiner selbst willen bitte ich Dich, stehe ab von Deinem Plane, sieh' zu, daß Du die Sache rückgängig machst!" Ich war sprachlos. Schweigend standen wir uns gegenüber. Ich sah, wie er litt. Ich konnte es nicht übers Herz bringen, das schwankende Gemüt des ohnehin am Rande der Lebenskraft angelangten, von mir so aufrichtig geschätzten Mannes durch ein bitteres Wort noch mehr zu bedrücken. Er fühlte wohl, ich konnte und durfte nicht zurück. Stumm drückten wir uns die Hand und schieden."

— *Der V. internationale Wettbewerb um den Rubinstein-Preis.* Aus St. Petersburg wird uns geschrieben: Das russische Ministerium des Innern hat ein Gesuch von Glasunow abschlägig beschieden, in welchem er als Direktor des Konservatoriums darum bittet, daß jüdischen Bewerbern um den Rubinstein-Preis der Aufenthalt in St. Petersburg für diese Zeit gestattet sei. Bis jetzt hat selbst der Stadthauptmann der Newaresidenz bei dem strengsten Regime nie etwas dagegen eingewendet. Jetzt ergibt sich nun die Tatsache, daß nicht nur ausländische, sondern auch russische Komponisten und Pianisten israelitischer Konfession an dem Konkurs nur teilnehmen können, wenn er in Wien, Berlin oder Paris erfolgt, nicht aber in Petersburg. Die engherzige administrative Bestimmung muß um so befremdender wirken, als der künstlerische Preis an den Namen Anton Rubinstein geknüpft ist, der selbst jüdischer Herkunft war und jede Intoleranz, besonders auf dem Gebiete der Kunst, als den Gipfel des Stumpfsinns zu kennzeichnen pflegte. —*ny.*

— *Dem Andenken Silchers.* Aus *Tübingen* wird geschrieben: Am 50. Todestag des Liederkomponisten Friedrich Silcher, des ehemaligen Universitätsmusikdirektors, fand am Silcher-Denkmal eine Gedächtnisfeier statt. Nach dem Vortrag verschiedener Silcherscher Lieder durch die hiesigen fünf Gesangvereine hielt der Vorsitzende des Schwäbischen Sängerbundes, Rechtsanwalt List (Reutlingen) die Gedächtnisrede und legte einen Lorbeerkranz am Denkmal nieder. Auch die Stadt Tübingen widmete einen solchen Kranz. Der Männerchor Silcherbund Straßburg und der Gesangverein Schnait (Geburtsort Silchers) hatten schon vor einigen Tagen am Silcher-Denkmal eine eindrucksvolle Feier veranstaltet.

* * *

Personalnachrichten.

— Aus *Wien* kommt die überraschende Nachricht, daß *Felix Weingartner* bleibt! Er habe sein Rücktrittsgesuch „in Wiedererwägung gezogen" und werde die Leitung der Wiener Hofoper wieder übernehmen, vorläufig bis zum 1. Januar. So die eine Meldung. Eine andere besagt, daß Direktor v. Weingartner nicht nur bis 1. Januar im Amte bleibe, sondern dem Fürsten Montenuovo mitgeteilt habe, er habe seinen Plan, aus der Oper zu scheiden, überhaupt aufgegeben. Das ist eine etwas sonderbare Geschichte. Ganz geheuer erscheint die Meldung nicht.

— *Paul Scheinpflug*, der als Nachfolger Wendels die Leitung des „Musikvereins" in *Königsberg* übernommen hatte, ist nun auch als Dirigent der „Musikalischen Akademie" gewählt worden. Die Musikalische Akademie, unter dem Ehrenvorsitz des Prinzen Friedrich Wilhelm, ist eines der ältesten Musikinstitute großen Stils.

— Der neue Frankfurter Theaterdirektor Volkner hat *Schroth* vom Berliner Kgl. Schauspielhaus, *Desider Zador* von der dortigen Komischen Oper, den Regisseur des Berliner Opernhauses *Felix Dahn* und die Wiener Hofopernsoubrette *Francillo Kauffmann* für seine Bühnen verpflichtet.

— Von einem neuen Heldentenor *Siegfried Kallmann* mit außergewöhnlichen Stimmitteln schreibt uns die Konzertdirektion Arthur Bernstein, Hannover, die die Alleinvertretung des Künstlers übernommen hat. Hoffentlich bestätigt die Praxis diesmal die Notiz.

— Der Bassist *v. Schwind* von der Berliner Hofoper ist von der Karlsruher Hofbühne verpflichtet worden. Der Sänger ist ein Enkel Moritz v. Schwinds.

— Für die verstorbene Anna Sutter ist die dramatische Sopranistin *Marga Burchardt* vom Hoftheater in Hannover nach Stuttgart verpflichtet worden.

— Felix Mottls Ehe mit der früheren badischen Kammersängerin Henriette Standhartner aus Wien ist nunmehr in München geschieden worden. (Aus der vor 15 Jahren geschlossenen Ehe stammt ein 14jähriger Sohn, der beim Vater bleibt.)

— Prof. *Theobald Rehbaum* hat in Wiesbaden am 7. August seinen 75. Geburtstag gefeiert. Neben instruktiven Werken für die Violine, einer Schule für die Bratsche, ferner vielerlei Vokalkompositionen sowie Kammermusikwerken hat er eine Reihe zumeist komischer Opern geschrieben: „Don Pablo" (1880 in Dresden), „Das steinerne Herz" (nach Hauff 1885 in München). 1888 fand im Königl. Opernhaus zu Berlin die Uraufführung von „Turandot" statt. Die einaktige komische Oper „Oberst Lumpus", die im Jahre 1892 in Wiesbaden aus der Taufe gehoben wurde, kam am 9. Januar 1893 auch am Krollschen Theater in Berlin mit Beifall zur Aufführung. Auch hier wie in den noch nicht gegebenen Opern „Die Konskribierten" und „Der Goldschmied von Paris" ist Rehbaum sein eigener Librettist. Außerdem hat er die Textbücher zu einer Anzahl von anderen komponierter Opern verfaßt und war in Berlin lange als Musikkritiker tätig.

— *Ingeborg v. Bronsart*, die Gattin Hans v. Bronsarts, hat am 24. August ihren 70. Geburtstag gefeiert. Sie hat sich mit ihren pianistischen Erfolgen nicht begnügt, sondern ist auch als Komponistin hervorgetreten; sie ist ferner mit den bedeutendsten Komponisten und Virtuosen der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in persönliche Berührung gekommen. Ingeborg v. Bronsart, geborene Starck, ist zwar schwedischer Abkunft, wurde aber in St. Petersburg geboren. Von ihren Kompositionen seien genannt: Etüden, Klavierstücke, Lieder und ein Klavierkonzert, ferner ein Festmarsch „Kaiser Wilhelm I." für großes Orchester, der 1871. nach Einzug der Truppen, bei der Festvorstellung im Hoftheater in Berlin gespielt wurde (der von Richard Wagner wurde abgelehnt). Auch nach dem Lorbeer der dramatischen Komponistin streckte sie die Hand aus: „Die Göttin von Sais", „Herz" und „Bätely", „Hiame", „Die Sühne" sind die Titel ihrer Opern. Frau v. Bronsart wird die erste Frau genannt, von der in Deutschland eine „große Oper" auf die Bühne gebracht wurde. Dauernden Erfolg hatte sie freilich nicht. In einem von Max Zenger verfaßten Geburtstagsartikel heißt es: „Als Herr v. Bronsart zum Intendanten des Königl. Hoftheaters in Hannover ernannt wurde, mußte seine Frau ihre öffentliche Künstlerlaufbahn als Pianistin aufgeben, da dieselbe sich mit der Stellung ihres Gemahls nicht vereinbaren ließ." — Deutschland in der Welt voran!

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 25. August, Ausgabe dieses Heftes am 8. September, des nächsten Heftes am 22. September.

Neue Bücher über Gesang.

Die Kunst der idealen Tonbildung (Verlag *Dörffling & Franke, Leipzig*). Das Jahr 1910 hat uns auf dem Gebiete der gesangspädagogischen Literatur, die immer mehr anschwillt und oft die sonderbarsten, ja gefährlichsten Auswüchse zeitigt, wieder einmal eine wertvolle Gabe beschert. Auch Deklamatoren, Schauspieler, Redner, Lehrer und Prediger geht das Buch an, das den Titel trägt: „Die Kunst der idealen Tonbildung" und den Lehrer für Kunstgesang zu Leipzig, Dr. med. *W. Reinecke* (früher Opernsänger) als Verfasser nennt. Das Buch ist bereits vor einigen Jahren erschienen, doch jetzt in bedeutend erweiterter und verbesserter Auflage. Der Verfasser hat seine Arbeit nicht allein auf gründlichstes Quellenstudium einschlägiger Literatur, sondern auch auf zehnjährige praktische Tätigkeit als Gesangslehrer basiert. — Nach Vorausschickung der anatomischen Grundlagen (mit Illustrationen) erklärt Reinecke das von den besten Gesangsmeistern alter Zeit (Manuel Garcia: Vollkommene Atmung findet nur bei Vereinigung der Zwerchfell-, Flanken- und Brustatmung, also voller Lungentätigkeit statt) aufgestellte und von den meisten guten neuen Gesangspädagogen unterschriebene Axiom der tiefsten Rippen- und tiefsten Zwerchfellatmung, die er vereint: Tiefdruckatmung nennt. (Auch Jeanne van Oldenbarneveld, die sich Atemtechnik als Spezialkunst ausersehen und großartigste Erfolge bei sich und andern damit erzielt hat, betont, daß nicht nur ein Teil, sondern die ganze Lunge bei der Atmung für Kunstgesang in Tätigkeit treten soll.) — Reinecke ist der Ansicht, daß es keine verschiedenen Stimmregister gibt, — eine alte Streitfrage! — er erkennt nur ein Register mit Kopf- und Brustresonanz an. (Im Grunde genommen läuft das nur auf abweichende Ausdrucksweise hinaus.) Er läßt die Studien für Gesang bei unfreien Stimmen von A—O—Ö oder A—U—Ü nach I—E ausgehen, für freie Stimmen von O—Ö nach den übrigen Vokalen. Vor den Vokalen sollen Konsonanten geübt werden und zwar erst ganz für sich (ohne Vokale). Erste Uebungen auf W haben sich als besonders günstig erwiesen, dann Verbindungen des W mit anderen Konsonanten. Später Resonanzübungen auf Wörter. — Für Sprechen ist nach Reinecke der Vokal J der günstigste Ausgangspunkt. Während für den Gesang zur Vorbereitung für weichen Tonansatz die weichen Konsonanten zuerst geübt werden sollen, sind beim Sprechen die harten in erster Linie in Angriff zu nehmen. — Wohltuend berührt es, daß der Verfasser sich nicht unnötig breit über theoretische Fragen ausläßt, sondern dieselben in kürzester, klarster Form faßt. Er bleibt stets sachlich, hält sich daher auch von jeder Polemik fern, so nahe auch die Versuchung liegen mag bei Abfassung einer solchen Arbeit. Der praktische Teil derselben beginnt mit den Uebungen der Tiefdruckatmung. Reinecke empfiehlt, wie Jeanne van Oldenbarneveld, Freiübungen (Armkreisen, Rumpfkreisen, Rumpfaufrichten, Beinheben) zur Trainierung des Atems bezw. der Atmungsorgane und der damit zusammenhängenden oder in Mitleidenschaft gezogenen Muskeln. Nach vorbereitenden Uebungen im Ansatzrohr, dem weichen Gaumen, des Unterkiefers, der Lippen und der Zunge folgt erst die praktische Tonbildung. — Als besonders wichtig zur Bildung resonanzreicher, idealer Vokale und Töne hebt Reinecke hervor, die Idee der weitesten Schlundöffnung festzuhalten (wie beim Gähnen). Auch darin begegnet er den Ueberzeugungen und praktischen Erfahrungen vieler guter Gesangspädagogen (wir erinnern an Axel Sandberg, Brömme u. a.). Wir können hier leider nicht auf die einzelnen Abschnitte des Buches eingehen. Sicher führen im Gesangsstudium manche (bei weitem nicht alle, ja von allen die Minderzahl) Wege nach Rom. Reineckes Buch aber kann als eine der zuverlässigsten Grundlagen für das Gesang- sowie Deklamationstudium nur aufs wärmste empfohlen werden, wie das bereits durch eine große Anzahl bedeutender Sänger und Gesanglehrer geschehen ist (Prof. Iffert, Kammersängerin Baumann, Kammersänger Rob. Weiß usw.). Reinecke ist Arzt und Sänger zugleich, das ergab eine wohl seltene und dabei glücklichste Vereinigung des Wissens und Könnens zur stimmbildnerischen Tätigkeit, deren Resultate uns dies Buch deutlich macht. Es enthält u. a. verschiedene neue Sprech- und Tonübungen, die als wichtige Ergänzung, bezw. Grundlage anderer Uebungen gelten können und allen Lehrenden und Studierenden des Faches hochwillkommen sein müssen. Ideale Atemführung, idealer Tonklang können, wie der Verfasser selbst sagt und dies jeder Einsichtige weiß, natürlich durch ein Buch nur unterstützt und müssen von selbst richtig singenden Lehrern (wir möchten hier nebenbei wieder davor warnen, Gesangsstudien bei solchen — vielleicht sonst sehr schätzenswerten — Musikern zu betreiben, die selbst nicht zu singen imstande, oder ganz mangelhafte Sänger sind) praktisch erläutert und kontrolliert werden. Aber auch dem Dilettanten wird Reineckes Buch eine große Hilfe sein und ihn vor schlechtem gesangspädagogischem Einfluß warnen und bewahren. *Basilio.*

Eugen Feuchtinger. *Die Kunststimme.* Ihre neueste Erklärung durch eine exakte, auf rein wissenschaftlicher Basis beruhende Methode, mit einer Anleitung, zum Selbstunterricht zur Ausbildung des Kehlkopfs. Mit 14 Abbildungen. Verlag von *Eugen Feuchtinger* in *Regensburg. 1910.* (Preis 2 Mk.)

Es gab wohl kaum eine Zeit, wo Gesangunterrichtsschulen und -methoden so üppig aufblühten, wie in der unsrigen. Immer wieder sucht man neue Mittel und Wege, das musikalische Instrument, das jeder von Natur in sich trägt und das doch bei den wenigsten von selbst schon die richtigen Töne gibt, zu stimmen, zu bilden, zu künstlerischen Leistungen einzuexerzieren. Eine beachtenswerte Methode vertritt hier der Professor am Curry college in Pittsburgh, Pa., E. Feuchtinger. Anstatt wie z. B. Stockhausen, die Tätigkeit der Vokalwerkzeuge von den Funktionen unsichtbarer, schwer zu kontrollierender Organe (des Kehlkopfs, des Kehldeckels) abhängig zu machen, weist er (nach Heys Vorgang) mit Nachdruck auf die sichtbaren Organe hin und besteht das Geheimnis seines Unterrichts darin, die Zungenmuskeln so kräftig und elastisch zu machen, daß sie imstande sind, den Kehlkopf in Gesangstellung zu bringen und die richtige Spannung der Stimmbänder zu bewirken. Die auf streng physiologischer Grundlage beruhende Abhandlung verdient das Interesse jedes Gesangspädagogen. Ob damit nachhaltige praktische Erfolge erzielt werden können, kann ich nicht beurteilen, der Verfasser versichert es auf Grund langjähriger Erfahrung. Uebrigens erinnert das vom Verfasser aufgestellte Prinzip sehr an die Methode von Frau Rückbeil-Hiller und vor ihr von Hromada, die schon längst Zunge und Zungenmuskeln zum Ausgangspunkt für die Stimmbildung gemacht und bekanntlich sehr schöne Erfolge erzielt haben. Dr. *A. Sch.*

*

Alfred Schüz. *Zum höheren Leben.* Religiöse Betrachtungen für Denkende und Wahrheitsuchende. Heft 5: „Stirb und Werde!" Heft 6: „Die höchste Kraft im Menschen" Heft 7: „Die Geisterwelt", Heft 8: „Jesus im modernen Leben". (Jedes Heft 60 Pf.) *Jägerscher Verlag, Leipzig.* Jeder Gebildete, auch der gebildete Künstler, interessiert sich für die geistigen Strömungen seiner Zeit. Auch die religiöse Frage gehört zu den brennenden Zeitfragen. In undogmatischer, völlig vorurteilsloser Betrachtung werden hier sämtliche religiösen Probleme behandelt. „Diese Schriften berühren mich durchaus sympathisch", schreibt darüber der Jenaer Philosoph *R. Eucken*, „und ich weiß die zugleich weite und freie, wie ernste und tiefe Denkweise, welche das Ganze trägt und beseelt, sehr zu schätzen." ***

* * *

Unsere Musikbeilage zu Heft 23 bringt das Andante aus der d moll-Symphonie für Streichorchester von *August Halm* in einem Klavierarrangement zu zwei Händen. Eine eingehende Analyse dazu steht in dem Aufsatze über Halm in diesem Heft.

Dur und Moll

— *Carl Maria v. Weber in Alexisbad.* Zum Jahrhundert-Jubiläum des reizenden Alexisbad im Unterharz am *8. Sept. 1910* hat Pastor *B. Kindscher* von Harzgerode und Mägdesprung eine Festschrift verfaßt, in der auch der berühmten Gäste des Kurorts gedacht wird. Die Episode, die sich an den Schöpfer des „Freischütz" knüpft, ist ganz besonders fesselnd. Es war (nach den Mitteilungen des Direktors vom Dresdner Körner-Museum) im Sommer 1820, als Carl Maria v. Weber mit seiner Gattin Caroline, geb. Brand, nach Halle und Alexisbad a. d. Selke reiste. Am letzteren Orte fand sich eines Abends im Salon des Kurhauses eine heitere Gesellschaft zusammen, die, ohne daß die Personen miteinander bekannt waren, sich mit Gesangsvorträgen unterhielt. Chöre und Arien aus den damals beliebtesten Opern und Vaudevilles kamen zu Gehör. Ein Herr in Zivilkleidung, dessen Aeußeres aber sofort den früheren Militärbeamten verriet, hatte sich, den Arm in einer schwarzen Binde haltend, dem lustigen Kreise zugesellt. Mit wohltönender Baß-Stimme stimmte er das bekannte und beliebte Körnersche Lied „Lützows wilde Jagd" an. Ein anderer Herr im schwarzen Frack eilte hierauf an das Instrument und bald erfüllten die Töne des herrlichen Kriegsliedes die friedlichen Räume. Plötzlich ging die Türe auf und ein alter Herr mit weißen Haaren trat auf die Schwelle und bemühte sich vergebens, eine heftige Rührung zu unterdrücken. Heiße Tränen entquollen seinen Augen, als der Schlußvers gesungen wurde. Mit einer Verbeugung nahte er sich dann dem bunten Kreise und sagte mit Schmerz und Wehmut: „Sie werden sich vielleicht über die Rührung, welche sich meiner jetzt bemächtigt, weniger wundern und dieselbe sogar verzeihlich finden, wenn Sie mir gestatten, mich Ihnen vorzustellen; ich bin der Vater des Dichters, der königl. Staatsrat Körner!" Die Anwesenden gerieten nach dieser Ueberraschung noch in eine zweite und dritte. Der Sänger gab sich nämlich als Kriegskamerad von Theodor Körner zu erkennen und der Begleiter am Klavier eilte stürmisch auf den würdigen Greis zu und rief aus: „Ich bin Carl Maria v. Weber, der Komponist dieses prächtigen Liedes!" — Des weiteren wird noch berichtet, daß Weber ein Konzert in Alexisbad dirigiert und seine Gattin einige seiner Lieder und ferner die Pagenarie aus dem „Figaro" zum Ergötzen der Gäste vorgetragen hat. *M. B.*

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

An Viele. Wegen der Urlaubszeit hat sich die Beantwortung der Frage nach der Urheberschaft des Liedes verzögert, sie wird aber nicht ausbleiben.

Bayreuth. Den vielen Anfragen betreffend die Gewährung von Stipendien soll in nächster Nummer Auskunft gegeben werden.

M. 1000. Nein, auf keinen Fall. Sonst kommt man sozusagen aus dem Transponieren nicht heraus. Die Noten des Schlüssels müssen frisch, selbständig für sich gelernt werden.

V. R. in M. Aber natürlich ist es statthaft, sich direkt mit den Dirigenten in Verbindung zu setzen. Leider sind ebenso natürlich Zurückweisungen zu erwarten, da der Andrang sehr stark ist. Dann gibt es den Weg durch die Agenten. Wir raten Ihnen, sich an eine erfahrene Kollegin wegen der Einzelheiten zu wenden. Sie wird Ihnen für Ihren Fall die beste Auskunft geben können. Der Weg ist schwer und dornenvoll wegen der Allzuvielen.

P. R. Wenden Sie sich an Dr. v. Komorzynski, Wien 18/1, Währingerstr. 160, uns ist der Verlag unbekannt. 2. Darüber gibt Ihnen der Artikel: „Die Organisation der Kirchenmusiker" in Heft 7 dieses Jahrgangs Auskunft. 3. Ob es möglich ist, Kompositionen ohne Kenntnis der Harmonielehre auszufertigen? Ja, sie sind aber meistens auch danach. Wir raten dringend davon ab.

H. Wir bedauern, wie schon hundertmal bemerkt, keine briefliche Auskunft geben zu können. Versetten sind Zwischenspiele auf der Orgel, beim Gesange des Geistlichen.

Remscheid. Es werden Aufsätze nach Art des von Dr. Schüz über Beethovens Sonate folgen. 2. Die Frage ist nicht mit ein paar Worten zu entscheiden, das sehen Sie schon aus den verschiedenen Auffassungen der Fachleute. Die „N. M.-Ztg." bringt über die musikalische Ornamentik im nächsten Jahrgang eine ganze Reihe von Aufsätzen mit viel Notenbeispielen von einem ersten Musiker.

Norwood, Süd-Australien. Besten Dank für den Bericht und die freundlichen Worte. Den landsmännischen Gruß erwidern wir aufs beste. Wir erwarten Fortsetzung.

Bordeaux 88. Senden Sie uns bitte die Manuskripte ein.

Oberleutnant. Wir haben Ihr Schreiben mit Interesse gelesen. Geben Sie Ihrem Hörerkreis etwas von der gewünschten leichten Kost, aber suchen Sie anderseits den Geschmack zu heben, indem Sie unentwegt auch an besserer Literatur festhalten. Betrachten Sie sich als ein Pionier echter Kunst. Ihre Auswahl ist gut. Als wirksame Vortragsstücke empfehlen wir Ihnen: Julius Klengel, „Unsre Lieblinge" (Breitkopf & Härtel); Opernalbum, Marschalbum, Gavottenalbum (Litolff). Im übrigen raten wir Ihnen, von einer Musikalienhandlung sich Ansichtssendungen schicken zu lassen.

Eingesandt.

Die regenerative Bedeutung einer Fachinger Trinkkur liegt darin, daß sie blutreinigend und blutverbessernd wirkt. Die vorhandene Literatur sagt hierüber Näheres und steht Interessenten kostenfrei durch die Brunneninspektion in Fachingen (Bez. Wiesbaden) zur Verfügung.



Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 25. August.)

F. G. — G. So schlecht, wie Sie meinen, sind Ihre Lieder nicht. Dieselben verdienen sowohl nach ihrem Empfindungsgehalt als nach ihrer äußeren Struktur Anerkennung. „Waltramus" in g moll ist dem andern Versuch gegenüber natürlicher im Ausdruck und spricht mehr an. Die motivische Arbeit des Begleitsatzes ist jedoch in dem fis moll-Satz interessanter. Durch besonderen Gehalt zeichnet sich „Lieben ist Segnen" aus. Was Sie als Autodidakt in diesem Lied leisten, muß bewundert werden.

Ad. Sch. in S—ig. Ein noch recht matter Versuch. Es fehlen Ihnen die nötigen theoretischen Kenntnisse, um musikalisch wiedergeben zu können, was in Ihnen braust und wogt. Warum ist der Anteil des Pistons so kurz bemessen?

E. K. 116. Unbrauchbar.

St. v. M—kl, Lbg. Eine schwer zu genießende Kost. Das konsonante Element scheinen Sie geflissentlich zu ignorieren, wodurch Ihre Lieder einen überreizten, krankhaften Zug bekommen. Man fühlt sich von Ihren unschönen Gebilden förmlich abgestoßen.

H. K., G—hütte. Ihr Männerchor „Im Frühling" kopiert den Rhythmus einer bekannten Weise wie auch bekannte melodische Wendungen und wirkt darum für den Laien ansprechend.

A. R—gel, Pl. Ein sehr temperamentvolles, wirksames Frühlingslied, das in jeder Beziehung befriedigt.

O. H., K—feld. Ihr solides, an der klassischen Lyrik geübtes Können bietet mit dem „Pilger" von H. Hesse ein einheitsvolles Stimmungsgemälde mit packenden Höhepunkten.

R. H., C—dt. Was in Ihrem patriotischen Sang störend wirkt, ist die Inkonsequenz zwischen Arsis und Thesis, so namentlich im 9. und 10. Takt. Einiges klingt schon recht verbraucht. Auch die sonst fleißig gearbeitete Paraphrase ergeht sich zuviel in Künsteleien.

Opale. Bei dem künstlerischen Ernst, der Sie beseelt, wäre es angezeigter, Sie befaßten sich mehr mit theoretischem Studium, als sich an Aufgaben zu wagen, denen Sie noch nicht gewachsen sind; sonst bleiben Sie zeitlebens ein guter Dilettant und ein — schlechter Künstler. Der gefühlskräftige Zug in Ihren Phrasen verleugnet sich nicht. Durch den Kontrapunkt gelangten Sie zu einem vertiefteren, geistvolleren Ausdruck. Ihre Beschäftigung mit Orchestersätzen ist demnach verfrüht. — Klavierkompositionen von Fr. Hegar kennen wir nicht; dagegen existiert ein Violinkonzert in D dur von ihm.

F. F. Unsere Meinung über Ihre Festgavotte finden Sie in Ihrem Manuskript niedergelegt.

B. Br. 2. Im Rahmen der volkstümlichen Satzweise sind Ihre Formen befriedigend, überschreiten Sie denselben, dann reichen schon Ihre orthographischen Kenntnisse nicht mehr zu, um die Modulationen richtig schreiben zu können. Eine Sünde wider den guten Geschmack ist die banale Walzermelodie, mit der Sie Ihren Liebestraum beschließen.

Aug. Gr—mann, A. Der Marsch von E. R. erinnert an bekannte Muster. Weniger verwöhnten Ohren mag er zusagen, uns imponiert er nicht. Kometenmarsch — wie komisch!

W—berger. Im Satz für Männerchor berührt nun Ihr Volkslied, wie vorauszusehen war, sehr sympathisch. Im fünftletzten Takt möchten wir einen Trugschluß (e moll statt G dur) empfehlen.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

ANDANTE

aus der D-moll-Symphonie.

August Halm.



Der Vortrag ist durchgängig legato, wo nicht das Gegenteil angegeben.


C
ten.
pp
mf < f p
pp
pp sempre
pp
8
pp
p
p
rit.
D
a tempo
E
p
p
f
f
breiter
im Tempo, aber ruhig
p
mf etwas breiter
mf
etwas bewegter
p
poco accel.
f


ruhig
F
erregter
ruhig
G
H
p sehr zart
p cresc.
etwas bewegter
cresc.
f > ruhig


ten.
I
mf
p
tr
l.
p
p
rit.
più rit.
a tempo
breiter
(voll)
f
dim.
pp
K
ppp
pp
pp
8
pp
p
3
L
f
etwas schneller
mf
8
8
ff
M
ff
ten.
ten.
ruhiger werdend
mf
immer langsamer
a tempo
p
pp

ANDANTE

aus der D-moll-Symphonie.

August Halm.



Der Vortrag ist durchgängig legato, wo nicht das Gegenteil angegeben.


C
ten.
pp
mf < f p
pp
pp sempre
pp
8
pp
p
p
rit.
D
a tempo
E
p
p
f
f
breiter
im Tempo, aber ruhig
mf etwas breiter
etwas bewegter
poco accel.
mf
p
f


ff
ruhig
F
mf
pp
p
p
p
p
p
erregter
f
f
ruhig
p
sf
p
sf
tr
sf
G
p
mf
p
pp
p
p cresc.
f
mf
f
H
p sehr zart
p
p
etwas bewegter
f
f
ruhig
p
cresc.
f


ten.
I
mf
tr
p
rit.
più rit.
a tempo
breiter
(voll)
f
dim.
pp
K
ppp
8
L
etwas schneller
mf
ff
M
ten.
ruhiger werdend
immer langsamer
a tempo

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXI. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG
Preis des Jahrgangs (Oktober 1909 bis September 1910) 8 Mark.

1910 Heft 24

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit 24 Seiten Musikbeilagen, Kunstbeilage und „Batka, Allgemeine Geschichte der Musik"). Abonnementspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes sowie durch sämtliche Postanstalten.

Inhalt:

Zur Uraufführung der VIII. Symphonie von Gustav Mahler in München.

Mahlers Erscheinung.[1]

Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein:

„Der Verstand irrt, das Gefühl nicht."

Erwarte keiner, hier die „Biographie" zu finden, die manche im guten, mehrere spöttelnd voraussagten. Das Leben Gustav Mahlers steht in der Fülle seiner Macht, aber auch in der Fülle seines Rechtes: des Rechtes, sich nicht begrenzen, nicht zerstücken, nicht in Zusammenhänge spannen zu lassen. Und es ist ein Leben, das sich nicht aufdrängt, vielmehr eines, das wirkt, ein bescheidenes, ein verborgenes Leben im Sinne der alten Meister unserer Kunst, ein sachliches Leben, wie mit gutem Bedacht gesagt worden ist, ein Leben in der Welt gegen die Welt. Den farbigen Abglanz dieses Lebens wie im Gleichnis festzuhalten, ist das Ziel dieses Buches, und nur indem es, Gustav Mahlers Leben umschreibend, selbst Leben gibt, möchte es den Versuch einer Biographie wagen. Es wird oft in Gleichnissen sprechen müssen, denn nur in Gleichnissen darf sich die Sprache der Musik nahen, die selbst ein Gleichnis ist für die Ahnungen und Geheimnisse jenseits von aller Zeitlichkeit. Möchten es Gleichnisse sein, die sich dem verstehenden Sinn erschließen, wenn Mahlers Wille waltet, wenn Mahlers Gebilde ertönen! Wenn dann die Gleichnisse nicht mehr vonnöten sind und sich der wahre Sinn der Werke offenbart, wenn manche die Offenbarung gefaßt haben, die ihr sonst fremd geblieben wären, dann ist der Schleier gelöst, der Zweck erfüllt, dann sind nicht müßige Worte über ein Leben verschwendet, wie gar manche Betrachtung über Gegenstände der Kunst nur hemmende Vergeudung ist, dann hat das Leben selbst gesprochen und kein größeres Lob ist dem Mittler zwischen dem Genius und jenen, die seiner teilhaftig werden sollen, gegönnt.

So will dieses Buch wenig tun, das „Lob des hohen Verstandes" zu erringen; es hat für den Nüchternen kaum genug Angaben und Mitteilungen gesammelt, obwohl sein Verfasser den Fleiß des Forschenden nicht verachtete und zu finden wie zu sichten bemüht war, was ihm freundliche Hilfe bieten, was ihm Bücher geben konnten. Allen, die ihn aus den Schätzen ihrer Erinnerung unterstützt haben, gilt sein Dank; und er wäre unbescheiden, wollte er die Verdienste nicht anerkennen, die sich vor anderen Richard Specht, Ernst Otto Nodnagel und Ludwig Schiedermair durch ihre Bücher und Aufsätze um jede spätere Bemühung erworben haben; von dem vielen Guten zu schweigen, das sonst, über Zeitungen und Zeitschriften verstreut, hier nur zum Teil zugänglich war. Davon wird noch an anderer Stelle gesprochen. Im ganzen floßen die Brunnen nicht allzu reich, auch war manches herangezogen worden, was wieder abgestoßen werden mußte. Für alle äußeren Geschehnisse, die nicht in ein Wirken übergingen, habe ich wenig Aufmerksamkeit gehabt und mein Stolz war nie, erfahren zu haben und zu wissen, sondern Erlebnisse zu bewahren und zu gestalten. Alles Wissen um Einzelheiten des Lebens und der Werke ist Schein. Ergriffenheit, Rührung, Begeisterung, ist alles. Begeisterung! Damit ist das Zauberwort zur Erscheinung Gustav Mahlers gebraucht. Begeisterung treibt ihn, ist es gleich die lichte Göttin, die finstere Dämonen jagen (aber Söhne Luzifers, des Edlen); und Begeisterung treibe jeden, der ihm naht. Er wäre verstanden, soweit er sich in dieser Zeit verstehen läßt, hätte man auf dieses Außerordentliche seines Wesens, diese immerwährende höchste Spannung, die wieder und wieder Funken und Flammen weckt, wie sich's ziemte, geachtet.

Denn er ist unverstanden, ja ungekannt. Berühmt vielleicht und scheu gelitten unter denen, die in seiner Kunst schaffen, von ihr sprechen und schreiben; vielen wie flüchtiger Glanz aufgegangen, manche wie im Wirbel packend, erschreckend und wieder abstumpfend, den wenigsten ein Erlebnis und darum eine Welt.

Hier gibt sich vielleicht der Einwand, daß das Genie von seiner Zeit nie und nimmer erkannt worden, daß es erst nach bitteren Kämpfen durchgedrungen sei, ja daß alle Verkennung eben im Wesen des Genies seinen Grund habe. „Die bloßen Talentmänner kommen stets zu rechter Zeit," sagt Schopenhauer; „das Genie hingegen trifft in seine Zeit wie ein Komet in die Planetenbahnen, deren wohlgeregelter und übersehbarer Ordnung sein völlig exzentrischer Lauf fremd ist. Demnach kann es nicht eingreifen in den vorgefundenen regelmäßigen Bildungsgang der Zeit, sondern wirft seine Werke weit hinaus in die vorliegende

[1] Diese Einleitung zu Dr. *Paul Stefans* Buch: *Gustav Mahler* ist der „N. M.-Ztg." vom Verfasser zum alleinigen Abdruck überlassen worden. Wer sich über die Werke und über die Persönlichkeit ihres Schöpfers orientieren will, dem empfehlen wir diese erste, vortreffliche Biographie, die im Verlag von *R. Piper & Comp.* in München erschienen ist, aufs wärmste. Ihr ist auch das ausgezeichnete Bild Mahlers nach einer Aufnahme von Dr. Fr. V. Spitzer (auf Seite 491) entnommen. — Bemerkt sei noch, daß die Besprechung der Aufführung der VIII. Symphonie Mahlers diesem Aufsatz nicht unmittelbar folgen konnte. Wir mußten sie wegen des Redaktionsschlusses aus technischen Gründen weiter hinten unterbringen. *Red.*

Bahn (wie der sich dem Tode weihende Imperator seinen Speer unter die Feinde), auf welcher die Zeit solche erst einzuholen hat." Und er weist auf die Worte des Johannes-Evangeliums: „Meine Zeit ist noch nicht gekommen; euere" (der Talentmänner) „Zeit aber ist immer schon da." So gewiß dies alles gilt, so gewiß noch der Fall Wagner in guter Erinnerung ist und alles Arge, das über Mahler gesagt wurde, neben den Lästerungen Wagners verblaßt (das Wagner-Lexikon von Wilhelm Tappert, ein Dokument, hat sie alphabetisch gesammelt), so wenig möchte ich für den Fall Mahler dieses Naturgesetz des Genies zur Erklärung brauchen. In einer gärenden, beweglichen, ja neuerungssüchtigen Zeit, die aus der Verfolgung Wagners im ganzen doch die Lehre gezogen hat, wird tiefer zu graben sein. Zum mindesten ist die Frage so zu ändern: Wenn andere — nicht etwa verstanden — aber doch erhoben und verkündigt werden, warum schweigt man über Mahler? Warum ist man über Richard Strauß, Pfitzner, Reger besser unterrichtet? Warum wird nicht immer und immer wieder auf Mahler hingewiesen als auf den, der er ist?

Mir scheint diese Frage wichtig genug, und wenn es für mich ein „Problem" Mahler gibt, so liegt es hier. Darum will ich versuchen, sie genauer zu beantworten.

Georg Göhler, der Leiter des Leipziger Riedel-Vereins, meint, der Mangel an Phantasie führe unsere Zeit dazu, dem phantasiereichen Künstler Mahler fremd zu bleiben. Das ist ein Stück Erkenntnis; aber wir müssen sie ganz haben. Was der Zeit fehlt, ist nicht so sehr die Phantasie wie der Mut zur Phantasie, der Mut zum Erlebnis, zum Gedanken, zur Dichtung, zur sehnsuchtsvoll erträumten einsiedlerischen und doch frohen Einheit des Lebens mit der Kunst. Die Technik hat uns unterjocht. Wir fliegen in Wirklichkeit, aber in Wahrheit können wir uns nicht aufschwingen, — Novalis und die Seinen haben es noch gekonnt. Uns ist die Fähigkeit des Schauens, die gotteingeflößte Gewißheit von der Erhabenheit der idealen Welt über die des Scheines gelähmt, wir sind vom Rausch der Tatsachen geknechtet. Das Reine, das Ursprüngliche, das Naive, das in sich geschlossen Vollkommene ist uns unfaßbar geworden. Wir glauben nicht an die Realität des Märchens; und nun tritt uns das Märchen fast zum Greifen nahe. Es tritt uns nahe: es verstimmt uns. Die Zeit ist selber nicht imstande, naiv zu sein; muß sie nicht jeden, der ihr zum Trotz naiv ist, Volkslieder singt, das Wunderhorn in sich gestaltet, übersehen, unbeachtet lassen und schließlich mit der griesgrämigen Anerkennung, die sie für das „Können" hat, verachten? Sie ist nicht imstande, ein großes Wollen zu begreifen, unablässige Mühe zu ehren, das Streben nach Wahrheit, nach Vollkommenheit höher zu schätzen als den Erfolg davon; denn sie dient überall nur dem Erfolg. Und nun kommt einer, der als Schaffender wie als Nachschaffender unverdrossen dem deutlich geschauten Ziel näher rückt, der nur zurückweicht, um weiter vorwärts zu springen, einer, der nie fertig ist, der sich immer von Eingebungen der Stunde tragen läßt, und dem es so aus dem Innern eines Gemütes, aus der Kraft einer heiligen Natur heraus gelingt, das Höchste zu erreichen: wie sollte die Zeit dafür Dank haben? Noch sind ihre Sinne stumpf, noch hat sie den Rhythmus des neuen Lebens nicht begriffen, noch sieht sie in diesem Leben (von jeher hat zum L e b e n das träge Blut der Vielzuvielen nicht gelangt) nur Sünde und Klage, nur Unrast und Hast. Und durch Hast und Oberflächlichkeit sucht sie sich ihm anzupassen, wie sie es denn auch als oberflächlich verleumdet. Und darum werden die „Bekenner" der Zeit, werden unsere „Gebildeten" „so schnell mit allem fertig, mit Kunstwerken, schönen Naturgegenständen und dem eigentlich überall bedeutsamen Anblick des Lebens in allen seinen Szenen".

Und Schopenhauer, den man in solchen Untersuchungen immer wieder als Kronzeugen anrufen muß, sagt an der nämlichen Stelle seines Hauptwerks von diesem Menschenschlag, er w e i l e nicht. Wenn er sich über einen Störenfried „hinweggesetzt" hat, so überlegt er nicht weiter, es wäre denn, daß er zur Verteidigung dieser seiner Leichtfertigkeit deutelte. Und so ist es manchen gelungen, die „scheinbare", die „gemachte" Naivität des Komponisten, das „Unruhige", „Grübelnde", „Launenhafte" des wirkenden und leitenden Künstlers als unecht und, in mißverstehender Rassengelehrsamkeit, als undeutsch zu verdächtigen. Damit war ihre Teilnahmslosigkeit gerechtfertigt. Weit davon, die Bedeutung des Rassenmomentes für die Kultur zu leugnen, kann ich als solches Agens nur die Rassen-i d e e gelten lassen. Die Idee des Deutschen, das Ideal deutscher Kunst, hat plastische Kraft: und wer daraufhin Mahlers Schaffen, besonders aber seine Lieder ansieht, wird finden, daß kaum je ein Künstler mehr in der deutschen Idee und im deutschen Ideal gelebt hat, daß kaum einer deutscher gewesen ist als Gustav Mahler. Und wenn deutsch sein nach Wagner heißt, eine Sache um ihrer selbst willen treiben, so ist ganz gewiß keiner deutscher gewesen. Gegen alle diese Bedenken, die endlich doch abgetan oder anders, aus Erlebnissen besprochen werden müßten, habe der Dichter das Wort, der im Deutschtum wurzelt, dessen Seherwissen die beste seiner Gaben ist, Gerhart Hauptmann: „Das Genie Gustav Mahlers ist repräsentativ im Sinne der großen Traditionen deutscher Musik . . . Er hat die Dämonie und die Feuermoral deutscher Meister, den einzigen Adel, der seinen wahrhaft göttlichen Ursprung noch zu bezeugen vermag." Aus Gustav Mahler. Ein Bild der Persönlichkeit in Widmungen. Aussprüche über Mahler von Hofmannsthal, Hauptmann, Bahr, Pfitzner, Steinitzer, Guido Adler, Bruno Walter u. a. (Verlag *Piper*, herausgegeben von *Paul Stefan*. Red.)

Möge dieses Wort eines Erleuchteten die dunkle „Wissenschaft" zum Schweigen bringen. Es hat befruchtende Kraft; folgt man ihm, so wird man Mahlers Wirksamkeit besser verstehen, als wenn man sich in Vermutungen über die Ableitung einer menschlichen und musikalischen „Reizbarkeit" ergeht, die schon Philipp Emanuel Bach, Beethoven oder E. T. A. Hoffmann von Zeitgenossen verdacht wurde — und die Lamprecht (als „Reizsamkeit") der neuesten Epoche ganz allgemein unterlegt.

Noch eines ist Mahler: der Christ unserer Tage. Das ist nicht in der Beschränkung auf Dogmen und Konfessionen gesagt, obwohl es ein streng gläubiger Katholik, der französische Schriftsteller William Ritter, selbst so gemeint haben mag. Aber die Idee, die von Christus ausging und in Franziskus von Assisi Erscheinung wurde, verkörpert sich in der Gottes- und Himmelssehnsucht Gustav Mahlers lebendiger als in irgend einer Schöpfung lebender Menschen. Was tut es, daß sie nicht erkannt wurde? Sie läßt sich nicht abweisen, und so bricht sie immer und immer wieder hervor. Die Achte Symphonie ist ihr größter und gewaltigster Ausdruck — die Erfüllung des Trostes, um den der wunde Kämpfer so oft geworben hat.

So wendet sich unsere Betrachtung von selbst zur Geschichte, zu unserem geistigen Werden. Wären die Gebildeten, die „guten Musiker", fähig zu erleben, Ursprünglichkeit vorauszusetzen und sich ursprünglich hinzugeben, hätten sie nicht verlernt, mit dem Feuer umzugehen, es wäre ihnen viel leichter geworden, Mahler zu erkennen; sie hätten manchen Verwandten seiner Art aufgenommen und ihm wäre der Weg bereitet gewesen. Oder wer kann noch gewisse Erzählungen der Fioretti genießen, so genießen, daß er an sie glaubt? Etwa die Geschichte vom Vertrag des Heiligen mit dem Wolf von Gubbio, der das Land plagte; und der sich nun verpflichtete, Frieden zu halten, wenn man ihm sein Futter gönne, was er auch bis zum Tode hielt. Oder die vom Bruder Masseo, dem das Licht Gottes geworden war, und der nun unablässig, gleich einem Täuberich jubelte („in forma et con suono di colomba obtuso u! u! u!"). Oder die Legende des Bruders Juniperus, eines der ersten ioculatores Domini, der den Armen Klostergut und Kirchenschmuck, ja selbst die Glocken vom Altare schenkte.

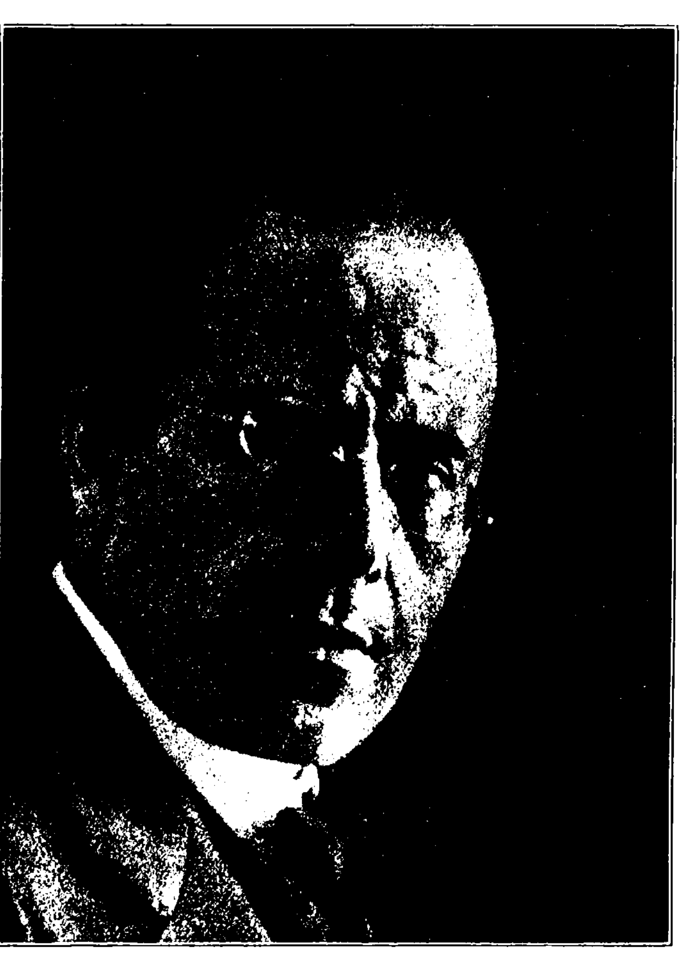
Das sind Gleichnisse; aber von solchen Menschen, von solchen Tieren, vom Naturentzücken auf dem Berge La Vernia singen die Weisen Gustav Mahlers.

Und damit es, wie der Tagesansicht seines Wesens, so auch der Nachtansicht an einem Vorbild nicht fehle: wie kennt man E. T. A. Hoffmann? Der Musiker Hoffmann hat die kommenden Jahrhunderte geahnt, der Genosse und Beschwörer des Kapellmeisters Kreisler alles Dämonische seiner Kunst erschöpft . . .

Kreislers Wiedergeburt auf der Ebene des irdischen Lebens heißt Mahler. „Das Wildeste, Schauerlichste ist Dir eben recht . . . Ich hatte die Wetterharfe . . . anspannen lassen, auf der der Sturm als ein tüchtiger Harmoniker gar wacker spielte. In dem Geheul, in dem Gebraus des Orkans, in dem Krachen des Donners erklangen furchtbar die Akkorde der Riesenorgel. Schneller und schneller schlugen die gewaltigen Töne los... In einer halben Stunde war alles vorüber. Der Mond trat hinter den Wolken hervor. Der Nachtwind säuselte tröstend durch den erschrockenen Wald und trocknete die Tränen weg von den dunklen Büschen. Dazwischen ertönte noch dann und wann die Wetterharfe wie dumpfes, fernes Glockengeläute."

Auch dieses ist nur ein Gleichnis; aber das Widerspiel dieses Sturmes tönt bei Gustav Mahler.

Und so wäre noch auf andere Spuren seines Wesens hinzudeuten, denen von jeher nur wenige gefolgt sind, auf das Volkslied und seinen schlichten Sinn, auf das Wunderhorn, seine Treuherzigkeit und Wildheit, auf Wanderburschen und Wandermusikanten, auf den Musiker Weber, den man in die Verschollenheit gelobt hat, den Schwärmer Schumann, den Dirigenten und Philosophen Richard Wagner, auf Anton Bruckners ehrwürdige Gestalt, die den einen zu früh, den anderen zu spät ihren Leidensweg ging . . . Nicht als ob damit ein Zusammenhang gesucht oder gefunden wäre. Aber wem dies alles Erlebnis geworden ist, dem baut sich zum Erlebnis Mahler die Brücke. Er ist willig, Mahler anzugehören und er hat die Gnade des guten Willens in sich bestärkt. Mahlers Erscheinung wie Mahlers Musik muß aus ihrem Ethos gewertet werden: Güte ist der Grundzug. Bettina von Arnim beginnt ihren „Briefwechsel": „Dies Buch ist für die Guten und nicht für die Bösen." Und wer bei Mahler eintreten will, möge sich prüfen, ob er schenkende Güte empfangen kann.



GUSTAV MAHLER.
Nach einer Aufnahme von Dr. Fr. V. Spitzer.

Hier spricht nun einer, dem Mahler zum Erlebnis geworden ist, langsam, allmählich, der Dirigent zuerst, dann der Bühnenleiter, und schließlich der zuerst aus scheuer Ferne bewunderte Komponist. Als Erlebnis möchte er Mahler auch zeigen, nicht abwägend, nicht einschränkend, sondern gleichsam im Schatten dieses Großen stehend, ein Schwärmer lieber als ein Wenn- und Aber-Mensch, dem der Urheber himmlischer Freuden ein „Gegenstand" geworden ist. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht.

Wien. Dr. Paul Stefan.

Harmonieprobleme und ihre Lösung nach der Theorie Robert Mayrhofers.[1]

EINE dionysische Kraft, dem Genie angeboren, hat von jeher Gebilde erzeugt, denen gegenüber der reflektierende Blick des Theoretikers versagte, die sich zunächst ihrer Erklärung entzogen. „Grau ist alle Theorie" dem Neugeschaffenen gegenüber, erhellend aber für Vergangenes immer gewesen. Wie Ikarus sucht der Theoretiker sich zur Sonne des Genies zu erheben und es zu ergründen, um allzu oft aber wieder mit geblendetem Blick und versengten Flügeln in sein graues Dasein zurückzusinken. Hochmütigen Theoretikern und Aesthetikern wurde solcher Fall nur zu häufig zum Verhängnis. „Was nicht nach ihrer Regeln Lauf" erklärten sie dann als Fehler und bauten auf diese Ueberzeugung ein System von Irrtümern und falschen Urteilen. Wie sagt doch Nietzsche: „Ueberzeugungen sind grössere Feinde der Wahrheit als Lügen". Welche Leiden wurden durch solche Form-Ueberzeugte einer ganzen Reihe genialer Künstler, von denen ich als nicht mehr im Leben weilende hier nur Wagner, Bruckner und Wolf anführen will, bereitet! Und doch behielten sie recht, denen „ein holder Trieb" das Neue „unbewußt ins Herz gelegt". Ikarusflüge wollen wiederholt sein, und erst dann, wenn zarte Nebel der Zeit das blendende Licht des Genius uns gemildert, können wir auf Erfolg hoffen.

Wie alles Leben, so ist auch die Kunst in stetem Flusse begriffen. Auch sie — vor allem die Klangkunst — ist Regsamkeit und Bewegung aus einem inneren Grunde und ihre Individuationen in Zusammenklängen (Harmonien) sind Organismen. Die Naturgeschichte dieser Klangorganismen begründet zu haben, ist das Verdienst *Robert Mayrhofers*, des Verfassers des Buches: *„Die organische Harmonielehre"*. — Mit dem für meine Aufgabe mir nötig erscheinenden Rüstzeug aus diesem Werke will auch ich einen Flug in den allerdings noch in blendendem Neuglanze strahlenden Bereich einiger kühner Harmoniker der uns nächsten Vergangenheit wagen.

Dur- und Molldreiklang, die zusammengehören wie c e g und a c e, haben ein Intervall gemeinsam, die Großterz c e. Sie ist das wesentliche der beiden Klänge, sowohl in der Grundform als in den Umkehrungen. Dies hat auch *Riemann* herausgefühlt, wenn er den Mollklang z. B. a c e auf e fußend, also als einen nach abwärts gelegten, wie ein Dur-Akkord aufgebauten Zusammenklang interpretiert, so daß bei ihm ebenfalls die Großterz als Grundlage anzusehen ist. Nur sieht auch er, wie alle

[1] *Rob. Mayrhofer:* Organische Harmonielehre. (Schuster & Löffler, 1908.) — Ein neues Werk R. Mayrhofers befindet sich bereits in der Drucklegung, das den Gegenstand aufs neue und in ganz wesentlicher Vertiefung durcharbeitet und nun in abschließender Gestaltung hinausstellt. Vergleiche dazu den Aufsatz Klangtheoretische Vorträge im vorigen Heft.

anderen Harmoniker, die Quinte als das hauptsächlichste Intervall an. *Mayrhofer* dagegen bezeichnet die Großterz schlechterdings mit dem Namen „Hauptstrecke“ oder kurz n-Strecke. Diese n-Strecke (in ihrer Umkehrung als Sext ne-Strecke) gestaltet sich durch Erklingen der unten angefügten Kleinterz (a |c e| mit n darunter) zur n-Strecke mit Mollpunkt (Molldreiklang) durch Anfall der Kleinterz nach aufwärts (|c e| g, mit n darunter) zur n-Strecke mit Durpunkt (Durdreiklang). Nachdem also die n-Strecke das grundlegende ist, haben wir auch nur mehr mit ihr zu rechnen und nicht mehr mit Dreiklängen. Durch Anfall des Moll- und Dur-Punktes (a |c e| g, mit n darunter) entsteht die n-Strecke mit Dur- und Mollpunkt (Dur-Moll-Klang). Unser alter Dur-Dreiklang und der Moll-Dreiklang führen also fernerhin kein Sonderleben mehr, *es gibt keinen Dualismus in der Harmonie*, vielmehr bilden sie eine einzige Gruppe von Klangformen, weil sie die hauptsächlichste Strecke (n) enthalten. Die Tonpunkte, z. B. a |c e| g, gleichviel in welcher Lagerung sie erscheinen, bezeichnen wir kurz mit dem Ausdruck „Zelle“. — „n-Zelle“. Ein weiterer Blick läßt uns jetzt schon das ganze Harmoniegebäude als einen Zellenstaat erschauen und die ganze Harmonielehre auf monistischen Grundsätzen aufgebaut erscheinen.

Der Mittelpunkt der n-Zelle ist in unserem Beispiel das d, um welches sämtliche Tonpunkte der Zelle symmetrisch gelagert sind:

a C d E g
ᴧ

Die Tonpunkte der Zelle lassen sich auch quintig oder, was bequemer erscheint, quartig anordnen, wobei das d, welches wir mit dem Ausdruck „Kern“ (der Zelle) belegen, Mittelpunkt bleibt:

E a d g C
— 2 — 1 0 + 1 + 2

Als kürzeste Bezeichnung dieser n-Zelle gilt nun d²; das bedeutet, daß man, um die Tonpunkte der Zelle zu finden, vom Kerne aus nach beiden Richtungen je 2 Quarten (oder Quinten) schreiten soll.

Treten nun drei quart- oder quintverwandte n-Zellen zueinander in Beziehung, so entsteht die sogenannte „Dur-Kadenz“ resp. auch Moll-Kadenz, z. B.

n² um d
|a C E g|
|e g h d f a c|
n² um a n² um g

Diese Beziehung der drei n-Zellen um die Kerne d, a, g bezeichnen wir als „*Vollzelle*“.

Das Material dieser Vollzelle läßt sich ebenfalls in symmetrisch-quartiger Lagerung zum Kern d darstellen:

h E a d g C f
ᴧ
— 3 — 2 — 1 0 + 1 + 2 + 3

Zum Kerne d der n-Zelle um d liegen nicht nur sämtliche Tonpunkte der beiden n-Zellen um a und g, sondern auch deren Kerne a und g symmetrisch. Alles hat Bezug darauf, weshalb die n-Zelle um d *in allen ihren Formen* (also auch in Moll-Form) als Tonika angesehen werden muß. Daraus erklärt sich auch die *Natürlichkeit* des sogen. „*Trugschlusses*“ und das *Nichtvorhandensein von Nebenseptakkorden*; denn a c e g, dieser Dur-Moll-Klang (n-Zelle), ist *Tonika* im weiteren Sinne.

Die oben in quartiger Reihung dargestellte Vollzelle enthält als Punkt — 3 das h, als + 3 das f. Ein wirkliches Erklingen dieser beiden Randpunkte zieht in unserer Phantasie instinktiv die Tonika nach sich; die engere C E. Das „Auflösungsbedürfnis“ ist eingetreten. Allgemein bezeichnet man die Schritte h C (→) und E f (←) als Leittonschritte. Beim Erklingen des h ergänzt unsere Phantasie unwillkürlich auch das g — also g h (←) die n-Zelle der Oberdominante, das f zieht für unser inneres Ohr auch das a in sein Bereich — also f a (→), somit haben wir folgenden inneren Vorgang beim faktischen Erklingen der beiden Randpunkte h—f:

n n
|g h| |f a|
← →
C d E
→ ᴧ ←
n
Leittonabstand. Leittonabstand.

Das ist die Auflösung des sogen. „Nonakkordes“.

Der Kürze halber bezeichnen wir den von *oben* herabsinkenden Leitton (z. B. E f) als „o-Strecke“, den aufwärtsstrebenden (z. B. h C, ←) als „i-Strecke“. Da beide Leittöne die n-Strecke (C E), ja sogar die ganze Vollzelle reproduzieren können, bezeichnen wir diesen ganzen Komplex, die Vollzelle, als „ino-Zelle“ (h C E f) auch d³

→ — ←
i n o

(f und h sind 3 Quarten vom Kerne d entfernt).

Die beiden nun dargestellten Zellen, die *n-Zelle* und *ino-Zelle*, sind die *Grundlage des ganzen Harmoniegebäudes*. Die scheinbar kompliziertesten Zusammenklänge sind auf sie zurückführbar, durch sie erklärlich. *Es gibt daher keine selbständigen Akkorde*. Sie alle sind auf diese beiden Zellen zurückführbar. Um nur anzudeuten, ist z. B. der sogen. „übermäßige Dreiklang“ nichts anderes als eine Kombination zweier n-Strecken (z. B. c e gis, mit „n um d“ unter c e und „n um fis“ über e gis), deren Kernpunkte wieder im Abstand einer n-Strecke (d — fis, n) liegen. Der sogen. „verminderte“ Dreiklang (z. B. a c es, ino) ist eine ino-Strecke mit klingendem Kernpunkt (c). Der „Dominant-Sept-Akkord“ (z. B. g h d f, ino) ist eine ino-Strecke mit klingendem Dur-Punkt (g) und Kernpunkt (d) usw.

Auf Grund dieser elementaren Begriffe gehen wir nun an die Lösung besonders „schwieriger“ Harmonien, deren Lösung auf verschiedenste Weise versucht worden ist.

Machen wir zunächst einen Vertikalschnitt durch das erste Viertel des dritten Taktes des Vorspieles zu „Tristan und Isolde“. Da haben wir: f h dis gis.

Legen wir die Tonpunkte bequemer, so erhalten wir:

ino
gis |h dis f|
↓ n
Mollpunkt zu n

Somit ist der bisher unerklärte erste Tristan-Akkord eine Kombination einer n-Strecke [h — dis] (die mit ihrem Mollpunkt [gis] erklingt) mit einer ino-Strecke. Der Kern der n-Strecke (h — dis) ist cis, der Kern der ino-Strecke (h — f) ist d. Die Kerne liegen in einer Distanz eines Leittones voneinander (cis — d).

Der erste Tristan-Akkord ist eine Kombination einer n-Strecke mit einer ino-Strecke, deren Kernabstand eine Leittonstrecke ist.

Betrachten wir ferner den *ersten Akkord des Scherzo der IX. Symphonie von Bruckner*, der als völlig neues Klanggebilde den Musikgelehrten, ich nenne nur Heinrich Rietsch[1] und A. J. Polak[2], Kopfzerbrechen verursachte. Da klingt's wie Zephirhauch:

e gis b cis.

Ordnen wir zur besseren Uebersicht:

ino
cis |e gis b|
↓ n
Mollpunkt zu n

[1] *Rietsch:* Die Tonkunst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (Leipzig 1906).

[2] *A. J. Polak:* Ueber Ton, Rhythmik und Stimmführung (Leipzig 1902).

so haben wir eine *Kombination einer n-Strecke (mit Moll-Punkt) mit einer ino-Strecke, deren Kernabstand* (fis — g) *eine Leittonstrecke ist.*

Vergleichen wir mit der Definition des ersten Tristan-Klanges und es ergibt sich, *daß beide Klänge identisch sind.*

Werfen wir einen Blick zurück, dann finden wir denselben Klang schon bei Mozart (Es dur-Quartett, 2. Satz 19. Takt) und bei L. Spohr im langsamen Satz des Doppelkonzertes für Violinen.

Es gibt also nichts Neues unter der Sonne.

Sehen wir weiter noch einen Akkord *Hugo Wolfs* an, der Bruckner einst so sehr verblüffte, daß er ausrief: „Teufel, woher haben Sie den Akkord?“ [1]

„*Seemanns Abschied*“ beginnt mit dem Zusammenklang folgender Tonpunkte: h f g des es, übersichtlicher geordnet:

n (bezüglich ne-Strecke)
h f des g es
ino um d — ino um b

Der Klang ist daher eine Kombination zweier ino-Strecken, (im Kernabstand einer n-Strecke) *mit einer n-Strecke* (im Kernabstand einer Quint resp. Quart zu b und einer $\frac{\text{ino}}{2}$ [Kleinterz] zu d).

Endlich wähle ich noch den Zusammenklang auf die Silbe „Stran“ in „Naht euch dem Strande“ aus „*Tannhäuser*“. Es klingen zusammen (transponiert, um in dem Bereich des d-Kernpunktes zu bleiben):

ino
h e g b · cis
n (resp. ne) — ino

Wir haben also *eine Kombination zweier ino-Strecken* (im Kernabstand einer $\frac{\text{ino}}{2}$ [Kleinterz]) *mit einer n-Strecke* (im Kernabstand einer Quint und $\frac{n}{2}$ [Ganzton] zu den Kernpunkten der beiden ino-Strecken).

Schon aus der Analyse dieser wenigen, aber bisher nicht genügend erklärten Harmoniebeispiele geht hervor, daß mittelst Mayrhofers Theorie eine große Vereinfachung der ganzen Lehre von den Zusammenklängen erzielt ist. Es ist unmöglich, hier näher auf die weiteren Ausführungen Mayrhofers einzugehen; bemerkt sei aber noch der fundamentale Unterschied der bisherigen Grundlage der Harmonielehre, die *auf Quinten aufbaut* und der „organischen Harmonielehre“, deren Urzelle die „*Großterz*“ ist. Nicht nur bis ins Mittelalter, nein bis heute wirkte die Theorie des Pythagoras in gewissem Sinne nach.

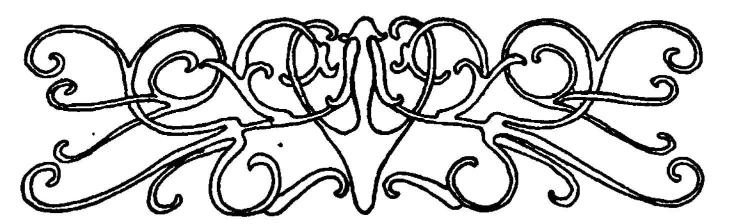
Mayrhofer stellt nun die „gefürchtete“ Terz — die Alten erkannten sie bereits als Unruhe-Element — in den Mittelpunkt seiner Lehre. Er erkennt in ihr den Proteus aller Harmonie, denn durch Oszillation ihrer Spitzen nach außen C nach h — E nach f gebiert sie die „ino-Strecke“, diese erzeugt die ganze Vollzelle, und so geht die Zeugung neuer Gebilde, deren Urgrund immer die n-Strecke bleibt, weiter.

Mögen diese knappen Ausführungen hinreichen, um zu weiterer Lösung schwebender Harmonieprobleme anzuspornen. Sagt auch der wirkliche Klang viel mehr als ausgesprochen werden kann, erhebt uns lebendiges Klingen ganz über theoretische Fragen, so ist ein tieferes Eindringen in das Wesen der Klänge, eine Betrachtung ihrer Entwicklung für den, der einer Sache auf den Grund gehen will, gewiß erwünscht und fördernd.

---

[1] *Decsey:* Wolf-Biographie, II. S. 94.

Vöcklabruck. **Max Auer.**

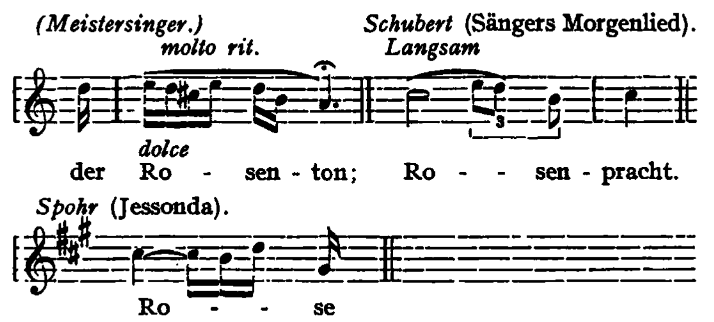


Die Pflanzen in der Musik.

Von FRANZ DUBITZKY (Berlin).

(Schluß.)

So, wie am Schluß des ersten Aufsatzes angegeben, läßt Ernst Moritz Arndt die Rose sprechen. Der Tondichter pflegt vornehmlich ihren kunstvollen Bau, ihr poesieerfülltes Wesen in Töne umzusetzen.

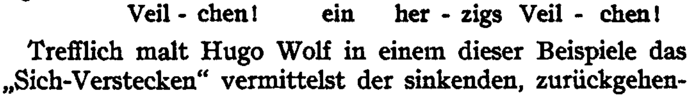


Die Rose veranlaßt uns, gleich ihrer unfreundlichen Begleitung, der Dornen, zu gedenken. Dornen und Stachel erwecken im Menschen Leidensgedanken, die der Komponist durch schmerzvolle kleine Sekunden, durch das grämliche Intervall der verminderten Quinte, durch Moll-Harmonien oder ähnliche freudlose Klänge ausdrückt.



Dem bescheidenen Veilchen ziemen bescheidenere Weisen als der Rose, ein oder zwei Töne müssen seiner ersten Silbe vollauf genügen. Kühne Intervalle sind hier selten am Platze, die Terz entspricht dem „Tatendrang“, dem stillen Dahinleben der Blume in ausreichendem Maße.





Trefflich malt Hugo Wolf in einem dieser Beispiele das „Sich-Verstecken“ vermittelst der sinkenden, zurückgehen-

den, „sich versteckenden“ Tonreihe cis^2—his^1—ais^1—a^1—gis^1—fis^1—eis^1 (man betrachte das ähnliche Bild bei Mozart, das Sinken vom es^2 bis zum g^1 — eine Sexte wie bei Hugo Wolf).

Und werd ir hören, waz mir daz liebste sy?
Daz plawe plümlin, daz stat gar nach dabi;
Daz plawe dütet stät;
Der küle wind hat mir den weg verwät.
Daz plawe plümlin hoffet auf genad,
Und stünd die aller schönst junkfer davor,
Den wechsel welt ich nit triben,
Ich welt bi minem plawen plümlin beliben.

Das „plawe plümlin“, das in diesem Liede des fünfzehnten Jahrhunderts hochgehalten wird, hat in unserer hastenden und praktisch gesinnten Zeit an Poesie nicht verloren. Blaublümelein, V e r g i ß m e i n n i c h t — eindringliche, mahnende Töne weiht ihm der Tondichter in seinen Liedern.



„Aglaja, die Grazie der Unschuld, bildete die L i l i e“ — erzählt Herder. Von „Unschuld“ und Reinheit sprechen die keuschen, „reinen“ Terzen in dem ersten der nachstehenden Beispiele, in den andern Liedern ist die „Grazie“, das Wiegen und Schwanken der Lilie betont und vertont.



Lebhaftere, heißere Farben beansprucht die N e l k e, der Rückert vorwirft:

Du konntest kaum erwarten
Zu prangen in dem Garten
Und drängtest dich mit Macht
Hervor in einer Nacht.



Noch glutvollere, leidenschaftlichere Töne kann der feurige M o h n vertragen.

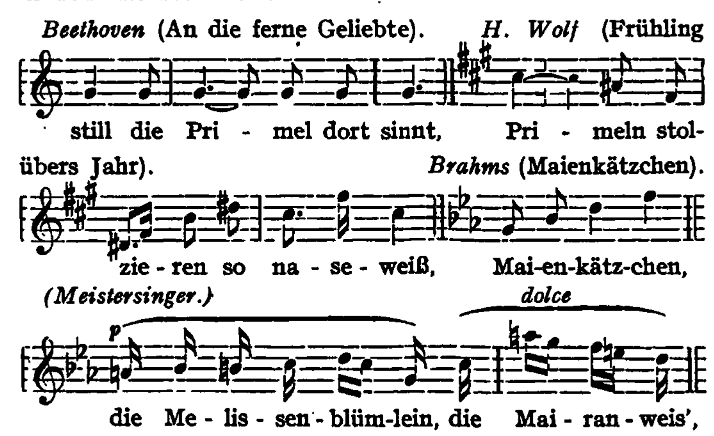


Andere „Gesetze“ treten in Kraft, wenn es die Vertonung des S c h n e e g l ö c k c h e n s, M a i g l ö c k c h e n s oder der G l o c k e n b l u m e gilt.



Wir vermissen hier niemals den „Glocken“-Ton. Für Kirchenglocken und Glocken anderer Art kommen zumeist einzig die Töne des Dur-Dreiklangs in Frage. Die Blumenglocken weisen dieselbe Beschränkung auf. Im ersten unserer Notenbeispiele fassen wir d^2—h^1 (= bim-bim) als Glockentöne auf (Terz), im nächsten Liede haben wir c^2—a^1—f^1 (Dreiklang), dann nur eine Glocke (c^2) — Wolf: zwei Glocken (Tonika und Dominante, e^2—h^1).

Blumen und Gewächse mannigfacher Art begrüßen uns in den nächsten Takten.



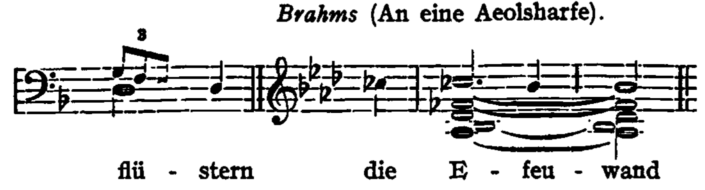
Die P r i m e l zeigt sich hier in zweierlei Stimmung, doch bedarf es darob keiner „entschuldigenden“ Worte. Einen scherzhaften, leichten Ton belieben die M a i e n k ä t z c h e n anzuschlagen.

Den ernsten Ton, Moll-Töne, gebietet der R o s m a r i n.

— — — wenn alle schieden,
Wenn erlosch der Blumen Glanz,
Biet' ich, stillen Orts, den Müden
Meinen ernsten dunkeln Kranz.

T r a u e r w e i d e und Z y p r e s s e verlangen gleichfalls ein schwermütiges Tongepräge, langsames Tempo (weiter unten werden wir noch die Esche auf dem Moll-Pfade antreffen).





In die Moll-Beispiele nahm ich auch den Efeu auf; die Komponisten pflegen hier jedoch seltener den Trauerton anzustimmen und mehr das Leben der Pflanze, ihr Klettern und Ranken in Noten darzustellen. Aehnliche Tongebilde rufen die Winden hervor.



Der geschätzte Leser wird die sich windende, sich rankende Tonlinie in allen diesen Beispielen leicht verfolgen können; auch habe ich oben bereits ähnliche Linien bei der Vorführung des „Blumenkranzes“ gezeigt.

Einer energischeren Zeichnung bedarf es zumeist bei den Bäumen, senkrechte oder wenigstens eine bestimmte Richtung innehaltende Linien, hohe „Register“, stolze Töne usw. sind bei der Eiche, Tanne, Esche wohl angebracht.







Scheinpflug (Märchenland).

Baum wird zer-fal-len, Mär-chen-bäu-men

Einige Bemerkungen zu den vorstehenden Takten: d¹, e¹ gehören dem hohen Register des Bassisten an, sind treffliche — „Eichentöne“; die Oktave in der Komposition Schuberts erzählt beredt von der Höhe des Baumes. Den stolzen Notenbau der Esche wird niemand übersehen; daß dem ernsten Baume die Moll-Tonart erwünscht ist, sagte ich schon. Oktavenhöhen bietet das nächste Beispiel. In dem Liede „Die Nacht“ stellt d² die Krone, dis¹ die Wurzel des Baumes dar. „Märchenbäume“, Bäume außergewöhnlicher Art, dürfen selbstverständlich auf „außergewöhnliche“ Tonfolgen Anspruch erheben, der Riesenschritt dis²—cis¹ in dem letzten Zitat muß somit unsere Zustimmung erhalten.

Bei der Vertonung der Linde tritt die hohe und mächtige Gestalt weniger in den Vordergrund, der trauliche, poetische Charakter, der herrliche Blätterschmuck des Baumes wird vom Komponisten nicht vergessen.



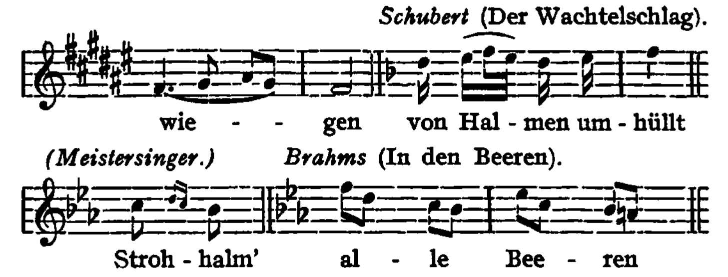
Eine Reihe verschiedenartigster Bäume bergen die folgenden Notenzeilen:



Die „hohe“ Pappel bringt das erste Beispiel, die „wallende“ ist in dem folgenden, das „Haargezweige“ der Weiden im dritten Beispiel gut getroffen. In den Lorbeer- und Myrtenbaum-Takten wird wiederum auf die „Höhe“ hingewiesen.

Eine bunte Zusammenstellung (Schilfrohr, Gras, Aehre, Halm, Kraut, Beeren) möge den Schluß der Pflanzenmotive bilden.





Wenige Worte genügen zur Beleuchtung dieser Pflanzen-Weisen. Schilf und Töne „neigen“ sich (Moll-Charakter in beiden Zitaten). „Hohes“ Gras: hoch sich aufrichtende Tonfolge. „Heilkraut“: reine Quinte, „rein“ = heil, gesund (falls jemand solche Deutung etwas „gewagt“ nennen sollte, werde ich ihm keineswegs „Unheil“ wünschen). „Wiegen“: daß es ein „leises“, sanftes Wiegen ist, läßt die sanft wiegende auf einen bescheidenen Umfang sich beschränkende Tonlinie erkennen (ein mehr „wagehalsiges“ Wiegen zeigte ein früher gebrachtes Notenbeispiel). „Halme“: ihre Leichtigkeit spiegelt sich in den „leichten“ Zweiunddreißigsteln und Vorschlagsnoten wider. „Beeren“: den „vielen“, dem Pluralis, ziemt auch im Tonbilde der Pluralis (2 + 2 + 2 + 2).

Genug der Beispiele. Der verehrte Leser wird aus meinen Ausführungen ersehen haben, daß die Blume, der Baum, die „stille“ Pflanzenwelt in den Werken unserer Tondichter eine beredte Sprache führt.

Karl Klindworth.

Zu seinem 80. Geburtstage. Von C. VON GÜNTHER.

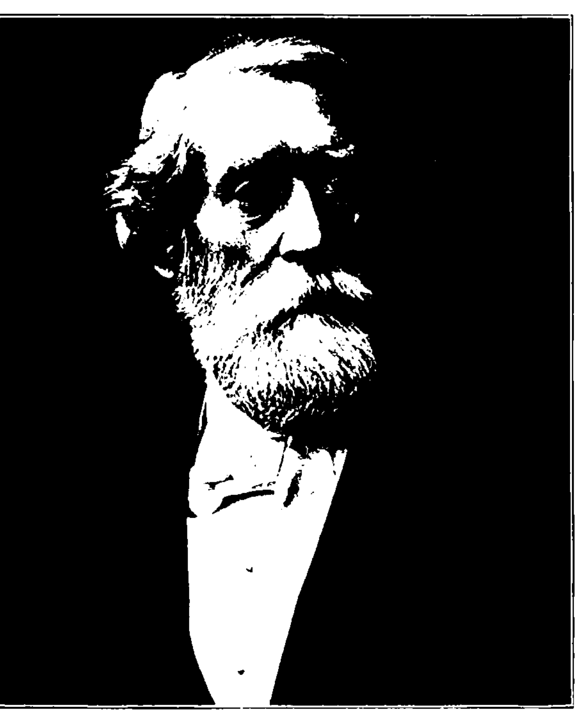
Karl Klindworth, der weltberühmte Pianist und Orchesterdirigent, der Wagnerianer de la veille, wie Liszt ihn in seinem Empfehlungsschreiben an Wagner nennt, feiert am 25. September seinen 80jährigen Geburtstag. Geistig und körperlich von erstaunlicher Frische und Leistungsfähigkeit, erscheint er der Gegenwart wie ein verehrungswürdiges Wahrzeichen jener großen Zeit, da Deutschland in künstlerischer Beziehung zum Mittelpunkt der Welt gemacht wurde: ist er doch der einzige noch Lebende jener ersten Freundesschar, die sich begeistert um Wagners Fahne sammelte und ihre besten Kräfte in den Dienst seiner Sache stellte. Rührung und tiefe Dankbarkeit erfüllen uns beim Rückblick auf sein langes Leben, das köstlich in Mühe und Arbeit, aber auch überreich an Erfolgen und Segen und geradezu vorbildlich in seinem idealen, selbstlosen Streben gewesen ist. Eine wundervolle Harmonie erfüllt das Leben dieses Hohenpriesters der Kunst. Liszt und Wagner, die Leitsterne seiner Jugend, sind auch die Leuchten seines Mannes- und Greisenalters geblieben. In unverbrüchlicher Treue hat er beiden angehangen und stets ist er ihnen ein opferbereiter Freund und Helfer gewesen. „Die Richtung ist eben alles, und Klindworths ganzes Leben ist eine Richtungslehre“, schreibt Chamberlain. Insbesondere für Wagners Lebenswerk ist seine Mitarbeit von unermeßlicher Bedeutung geworden. Zu der Zeit, da der Meister pekuniärer Schwierigkeiten wegen an eine Drucklegung der Orchesterpartituren noch nicht zu denken wagte, und eine Aufführung des Riesenwerkes überhaupt nicht im Bereich der Möglichkeit lag, bildeten Klindworths meisterhafte Originalklavierauszüge des Nibelungenringes den einzigen Ersatz. Bereits im Greisenalter stehend, unternahm er die große Aufgabe, einen zweiten erleichterten Klavierauszug des Bühnen-Festspiels zu schreiben, dem dann die Übertragungen sämtlicher Musikdramen Wagners folgten. Durch diese Taten hat er seiner Freundestreue ein prachtvolles Denkmal gesetzt und zugleich auch der Allgemeinheit ganz außerordentliche Dienste geleistet. Wie kein zweiter seiner Genossen im Streit ist er damit für die Popularisierung des geliebten Freundes und Meisters tätig gewesen.

Klindworth begann seine musikalische Tätigkeit im 16. Lebensjahre in seiner Vaterstadt Hannover. Fast noch im Kindesalter stehend, mußte er den entbehrungsreichen Kampf ums Dasein zu kämpfen beginnen, da er seinen Vater in frühester Jugend verloren hatte, und die pekuniären Verhältnisse nichts weniger als glänzend waren. Die Violine wurde zunächst sein Hauptinstrument. Unter Leitung eines gewissenhaften Lehrers hatte er eine bedeutende Stufe der Fertigkeit erlangt, leider aber waren die Mittel zu einem abschließenden Studium bei Altmeister Spohr nicht vorhanden und eine Bittschrift an König August von Hannover blieb gänzlich erfolglos. Gleichzeitig mit der Violine hatte der Knabe das Klavierspiel geübt, wenn auch nur in vollkommen autodidaktischer Weise, so doch immerhin mit dem Erfolge, daß er in seinem sechsten Lebensjahre zum Geburtstage seiner Mutter die Ouvertüre zum Kalifen von Bagdad von Boieldieu auswendig vorspielen konnte. Unermüdlich suchte er sich in seiner Kunst zu fördern. Klavierauszüge zu singen und zu spielen, machte ihm ein besonderes Vergnügen, und da er sie nicht kaufen konnte, entlieh er sie aus einer Leihbibliothek, um unendlich viel davon abzuschreiben. Der Inhaber der Bibliothek hatte seine Freude an dem schönen aufgeweckten Knaben und amüsierte sich nicht wenig über seine Vorliebe für möglichst dickleibige Werke. So kannte er im Alter von 14 Jahren bereits die Neunte Symphonie und die Quartette von Beethoven, den „Don Juan“, den „Propheten“, die „Hugenotten“ und den „Rienzi“. Ganz glücklich war er, als die Mutter ihm einstmals einen Groschen schenkte zu einem Billett allerhöchsten Ranges für den geliebten „Freischütz“. So eindrucksfähig war sein kindliches Gemüt, daß er noch im Greisenalter sich des Entzückens und der ahnungsvollen Schauer erinnerte, die die Wolfsschlucht in ihm einst wachgerufen. — Im Alter von 17 Jahren wurde er der musikalische Leiter einer umherziehenden Operntruppe. Lustige Fahrten waren es, die den jugendlichen Kapellmeister im Laufe von zwei Jahren fast durch ganz Deutschland führten. Der um 14 Jahre ältere *Benjamin Bilse*, der spätere Orchesterdirigent des Konzerthauses in Berlin, saß damals unter Klindworths Leitung am Pult der ersten Violine.

Nach Ablauf dieser Tournee ließ er sich als Musiklehrer in Hannover nieder, und bald trat auch das Ereignis ein, das seinem Leben Ziel und Richtung geben sollte. In dem Badeort Eilsen traf er auf einer kleinen Konzertreise mit *Liszt* zusammen, der in Begleitung der Fürstin Wittgenstein gerade zum Kurgebrauch dort weilte. Ein Besuch bei dem Meister brachte die Entscheidung. Liszt war gütig und freundlich wie immer und lud den jugendlichen Künstler mit seinen Genossen zum Abend ein. Bei dieser Gelegenheit forderte er Klindworth auf, ihm vorzuspielen und gab ihm schließlich sein neuestes, noch im Manuskript befindliches Opus — die Konzert-Etüde in Des dur — vom Blatt zu spielen. Als er geendet, schob ihn der Meister mit einem „Nicht übel“ zur Seite; um die Etüde in seiner hinreißenden Weise dann selbst vorzutragen. Begeistert kehrte der Jüngling heim, von nichts anderem als dem glühenden Wunsche beseelt, bei Liszt studieren zu dürfen. Zunächst trat die Geldfrage wieder sehr bedrückend in den Vordergrund. König Georg von Hannover hatte zwar eine Unterstützung von 150 Mk. bewilligt, jedoch unter der ausdrücklichen Bedingung, ihn in Zukunft mit dergleichen Gesuchen zu verschonen. Da fand sich in Hannover eine Dame, die keineswegs über Reichtümer verfügte, dennoch aber sich bereit erklärte, die Summe zinslos hergeben zu wollen. So konnte Klindworth im Sommer 1852 auf zwei Jahre nach Weimar gehen, und es begann nun für ihn eine herrliche Zeit des Studiums und der Aussaat nach jeder Richtung hin. Hier wurde er in die Bestrebungen der neudeutschen Schule eingeweiht und lernte die bedeutendsten Werke zeitgenössischer Komponisten kennen. Es war die musikalische Glanzzeit Weimars. — Was Liszt, der allgütige, stets hilfsbereite, in künstlerischer und menschlicher Beziehung seinen Schülern und Freunden gewesen, welch ein leuchtendes Vorbild der Treue im Großen und Kleinen, der begeisterten Verehrung für alles Edle und Schöne im Leben, der neidlosen, weitherzigen Anerkennung fremder Verdienste, der Einfachheit und Schlichtheit in seiner Lebensführung, das alles haben wenige in ihrem eigenen Leben so treu zum Ausdruck gebracht wie Klindworth. Aber nicht nur der Ernst des Lebens, auch Freude und Frohsinn, fröhliches Genießen und flottes Draufgängertum herrschte unter den „Murls“ — Teufelskerlen —, die den „Padischah“ von Weimar umgaben. An allem hat Klindworth sein redlich Teil mitgetan, und das Andenken an jene schöne Zeit gehört zu den besten Besitztümern seines Lebens. Eines amüsanten Erlebnisses erinnert er sich heute noch mit Vergnügen. Er war Mitzeuge des ersten und einzigen Debüts von *Johannes Brahms*. Der junge Künstler, sein Opus 1, Sonate in C dur, und das Scherzo es moll op. 4 im Manuskript in der Tasche, war gekommen, um Liszts Urteil über beide Werke zu erbitten. Der Meister war sehr liebenswürdig, durchlas sie sofort und sagte dem jungen Komponisten ermunternde, freundliche Worte. Dann setzte er sich ans Klavier, um ihm gewissermaßen zur Revanche seine Sonate h moll aus dem Manuskript vorzuspielen. Brahms wendete die Blätter um, doch nicht allzu viele, denn bald war er — sanft eingeschlummert zu nicht geringem Gaudium der andern Zuhörer. Liszt endete seine Sonate, stand auf und zog sich stillschweigend in seine Gemächer zurück. Ein Pendant zu seiner Erfahrung mit Schumann, der beim Anhören dieser Sonate als Ausdruck des Widerspruchs seinen

Stuhl immer weiter vom Klavier gerückt hatte und beim Schluß glücklich an der Tür des Zimmers angelangt war.

Im Frühjahr 1854 nach Beendigung seiner Studien ging Klindworth nach *London*, um sich dort eine Existenz zu gründen, ahnungslos, welch schwere Kämpfe ihm hier bevorstanden. Wie Liszt an Wagner, schreibt, hatte er gleich zu Anfang mit wahrem Feuereifer seine Sympathien für die sogen. Zukunftsmusik bekannt, und das war in den Augen der reaktionären Kritik und all der Handwerker und Philister vom Fach ein unerhörter Frevel. So wurde sein erstes Auftreten als Pianist von dem damals allmächtigen Kritiker der „Musical World", J. W. Davison, mit folgenden Zornausbrüchen begrüßt: „Ein neuer Pianist, Herr Klindworth, Schüler von Liszt. Er ist noch jung und zurzeit verspricht sein Talent nicht viel. Er bringt die Fehler seines Lehrers mit sich, aber keine seiner Vorzüge. Er paukt mit gehöriger Energie, ist nichts weniger als korrekt in der Ausführung. Seine Fertigkeit ist wahrlich sehr mangelhaft; dies zeigte sich besonders auffällig in der Fantasie von Liszt (Sommernachtstraum-Fantasie), die eine der schwierigsten, aber auch eine der verworrensten und unbedeutendsten Bravourstücke ist, das wir je gehört haben. Liszt muß eine besondere Bosheit gegen Mendelssohn gehabt haben, da er sie niederschrieb. Man sollte eine schwere Strafe diesen Fantasieflickern dekretieren, um sie zu verhindern, die Werke großer Meister zu zerfetzen und zu verzerren."



KARL KLINDWORTH.
Hofphot. E. Bieber (Berlin und Hamburg).

Zu diesen künstlerischen Enttäuschungen gesellten sich andere Kränkungen und Zurücksetzungen und bald auch Mangel und heftige Krankheit. Es war im Frühjahr 1855. Klindworth lag einsam in seinem Krankenzimmer, da öffnete sich die Tür und herein trat — *Richard Wagner:* „Da liegen Sie nun, Sie Armer, und ich muß zu Ihnen kommen, anstatt daß Sie mich bewillkommnen; mir hat Liszt von Ihnen geschrieben, und da freue ich mich, Sie kennen zu lernen." — Dies war nach Klindworths eigenen Worten die zweite entscheidende Wendung seines Lebens, „denn seit jenem Tage hat der Einfluß Richard Wagners meine geistige Entwicklung bestimmt und verknüpfen sich die Ereignisse meines Lebens eng mit dem seinigen." — Der Meister, der gekommen war, einige Konzerte der Old Philharmonic Society zu dirigieren, faßte sofort eine große Zuneigung zu seinem jungen Landsmann. „Wagner liebte mich vom ersten Augenblick an," so erzählt Klindworth mit glücklichem Lächeln. Wie eine Verkörperung seines Idealbildes vom jungen Siegfried erschien er dem Meister mit seinen herrlichen blauen Augen, der kühn gebogenen Adlernase, der schlanken, biegsamen Gestalt und den natürlichen goldenen Locken — aber leider nur ohne Tenorstimme!

Wagner führte ihn in den kleinen Kreis seiner Londoner Freunde, machte weite Spaziergänge mit ihm und lud ihn oft zu Tisch ein. Nach dem Essen wurde musiziert und Klindworth spielte ihm einstmals Liszts h moll-Sonate vor. Ueber den Eindruck schreibt Wagner an Liszt: „Klindworth hat mir soeben Deine große Sonate vorgespielt. Sie ist über alle Begriffe schön; groß, liebenswürdig, tief und edel, erhaben, wie Du bist. Ich bin auf das tiefste davon ergriffen und alle Londoner Misere ist mit einem Male vergessen. Klindworth hat mich durch sein Spiel in Erstaunen versetzt: kein Geringerer als er durfte es unternehmen, mir Dein Werk zum ersten Male vorzuführen. Er ist Deiner wert: gewiß, gewiß!"

Während seines Aufenthaltes in London arbeitete der Meister an der Instrumentation des zweiten Aktes der „Walküre", und Klindworth bat sich eines Abends den Anfang aus, um den Versuch einer Uebertragung für Klavier zu wagen. Als er das über Nacht Gearbeitete dem Meister am nächsten Morgen vorspielte, war dieser so entzückt davon, daß er ihm den ganzen Akt mitgab, dem dann von Zürich aus die ganze „Walküre" und später auch das „Rheingold" folgte. So wurde Klindworth Wagners erster Klavierauszügler.

Nach 14jährigem Aufenthalt in London siedelte er, einer Einladung *Rubinsteins* folgend, nach *Moskau* über, wo er am Kaiserlichen Konservatorium mit Nikolaus Rubinstein zusammen die Leitung der Klavierkonzertklassen übernahm. Er eroberte sich dort rasch eine glänzende Stellung, fühlte sich leider aber so sehr gebunden, daß er die Aufforderung Wagners, Dirigent der Bayreuther Stilbildungsschule zu werden, ablehnte. „Ich zähle auf Sie als den einzigen, dem ich — dereinst — mein Werk überlassen kann," schrieb Wagner am 22. September 1877 an ihn, und weiterhin: „Mir ist es nämlich recht niederschlagend, dereinst aus der Welt gehen zu sollen, ohne daß ich jemand hinterlasse, der mein Tempo und meinen Vortrag kennt." — Nach Nikolaus Rubinsteins Tode (1881) kehrte Klindworth nach Deutschland zurück. Seine Tätigkeit in Berlin als Dirigent und Klavierpädagoge ist ein Ruhmesblatt in der Musikgeschichte Berlins. In Abwechslung mit *Joachim* leitete er die Konzerte des Philharmonischen Orchesters und vertrat dabei siegreich die Stilprinzipien der neudeutschen Schule, die die Grundlage unserer heutigen Musikaufführungen bilden. Es handelte sich dabei in der Hauptsache um genaueste Rhythmisierung und Phrasierung im Detail, um Verlegung des Gewichts des Einzeltaktes in das Gewicht der musikalischen Phrase oder Periode, um instrumentelle Schattierungen und Nuancierungen und richtige Verteilung von Licht und Schatten im Ganzen. Es kam Leben und Geist in die Darbietungen, jede musikalische Aeußerung steigerte sich, entgegen aller Tradition, zu dramatischer Sprache. Daher wirkte Klindworths Wiedergabe klassischer und moderner Werke geradezu wie eine Offenbarung. Nicht allein die Orchestermitglieder machten eine ausgezeichnete Schule bei ihm durch, auch der Geschmack des Publikums wurde gebildet und in bessere Bahnen gelenkt, der Horizont erweitert. Die Konzerte des „Wagner-Vereins" gewannen unter seiner Leitung Weltruf, und unbestritten galt er als erste Autorität in Stil- und Vortragsfragen. Dabei war ihm nichts fremder als engherziges Kliquenwesen und Einseitigkeit. So brachte er als erster in Berlin die großen Chor- und Orchesterwerke von Liszt und Berlioz zu Gehör, doch auch Brahms und Tschaikowsky, die beiden künstlerischen Antipoden der neudeutschen Schule, durften sich seiner Pflege erfreuen. In späteren Jahren trat seine Dirigententätigkeit mehr zurück; er wandte sich hauptsächlich dem Lehrfach zu und hat auch hierin wahrhaft segensreich und bahnbrechend gewirkt. Die Liebe und Verehrung seiner zahlreichen Schüler und Schülerinnen ist ihm denn auch bis in sein spätes Alter treu geblieben.

Von ganz hervorragender Bedeutung sind seine instruktiven Ausgaben unserer Klassiker und moderner Meister. 1878 war Chopin bereits erschienen, 1881 bis 1883 folgten Beethovens Sonaten und späterhin Bachs Wohltemperiertes Klavier, Mendelssohns Lieder ohne Worte, Schumanns und Tschaikowskys Werke, sowie gelegentliche Arrangements der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", des Vorspiels zu den „Meistersingern", der C dur-Symphonie von Schubert und der Fantasie-Ouvertüre zu „Romeo und Julia" von Tschaikowsky für zwei Pianofortes. Außerordentlichen instruktiven Wert haben seine 24 großen, für die Virtuosenstufe berechneten Etüden.

Am 19. Mai dieses Jahres durften seine zahlreichen Freunde und Verehrer ihn noch einmal öffentlich spielen hören. Es war im Tonkünstlerverein zum Besten des Invalidenfonds. Die schöne, ehrwürdige Erscheinung des bald achtzigjährigen Greises mit dem edlen, durchgeistigten Antlitz, den leuchtenden Jünglingsaugen und der Fülle weißer Locken machte einen herzbewegenden Eindruck, und es war eine ebenso spontane wie zartsinnige Huldigung, daß die Zuhörerschaft bei seinem Erscheinen sich von den Sitzen erhob. Was er an musikalischen Genüssen darbot — drei Sonaten von Beethoven, op. 31 No. 2, op. 54 und 101, neben zehn Nummern der „Soirées musicales" von Rossini-Liszt in Klindworths eben erscheinender Neuausgabe —, waren wahrhaft künstlerische Erlebnisse. Seelische Tiefe und Abgeklärtheit des Alters einten sich mit dem Feuer und Temperament der Jugend und einer geradezu unwiderstehlichen Grazie und Liebenswürdigkeit. Es waren herrliche, unvergeßliche Eindrücke.

Möge sein Lebensabend auch fernerhin freundlich und licht bleiben!



Eine Sängerfahrt nach Italien.

Reisebriefe eines fahrenden Musikanten.

Neapel, den 2. April.

Es hieße Asche auf den Vesuv oder Schmutz nach Neapel tragen, sollte ich die Schönheiten dieser Stadt (ich meine nicht nur die weiblichen) nach Gebühr besingen. Wer Ohren hat für das symphonische Stimmengewirr einer geschäftigen Großstadt und Augen für die malerischen Gruppierungen und Kostüme südlicher Städtebewohner, dem wird Neapel eine Quelle unendlichen künstlerischen Genusses sein. Denn auch das Leben ist künstlerisch, wenn man es mit den Sinnen eines Dichters und nicht nur eines Reisenden betrachtet. Deshalb — ohne deshalb behaupten zu wollen, daß ich ein „Dichter" bin — habe ich auf dieser Reise oft so gern den Baedeker meinem langen, kunstgelehrten und eifrigen Reisegenossen *Delpy* überlassen und habe mich nur umgeschaut und den brausenden Strom des Lebens an mir vorüberrauschen lassen. Was sieht man da nicht alles: einen zerlumpten alten Bettler. Es gibt deren Tausende. Aber seht, wie gerade dieser sein rotes Halstuch mit elegantem Schwunge um den knochigen Hals geschlungen hat. Ist das vielleicht selbst einmal ein Künstler gewesen? Die wohlgeübte Verbeugung, mit der er für den Soldo dankt, läßt beinahe diese Vermutung zu. Aber den Italienern liegt das Künstlerische im Blute. Das merkt man auf Schritt und Tritt und das tut oft so unendlich wohl, die Freude am Schönen so offenkundig auf allen Gesichtern zu lesen. Deshalb freuen sich die Italiener auch immer, wenn sie den *Kölner Männergesangverein* hören. Sie staunen über den Wohllaut des Klanges. So etwas haben sie noch nicht gehört. Der Sinn des Gesungenen ist ihnen gleichgültig, sie begnügen sich an dem schönen, vollen Orgelklang des vielstimmigen Männerchores. Abgesehen hiervon hat ihnen der Männergesang oft sogar etwas Lächerliches und Unnatürliches. Sie begreifen es nicht, daß 150 Herren im Frack von der Liebe singen. Ihnen genügt dazu einer, auch wenn er keinen Frack anhat. Daher kommt es, daß der Männergesang in Italien so wenig ausgebildet ist. Die Opernchöre sind sehr gut, besser wie die deutschen. Der der Mailänder Scala ist geradezu ideal. Die Männerchöre in „Zivil" aber lassen viel zu wünschen übrig. Wir hörten einen in Rom, ein ganz berühmter, der uns aber keinen Respekt einflößen konnte. Zum Angeben des Tones mußte ein Harmonium auf das Podium geschafft werden. Und als oben der Dirigent in der vorgeschriebenen Tonart minutenlang präludiert hatte, setzte der Chor doch falsch ein. Das Konzert der Kölner in Neapel aber erweckte heißen Enthusiasmus im Publikum. Zugaben über Zugaben wurden den Sängern abgejubelt. Ungern schieden wir von der Stadt am Vesuv. Hatten uns doch der Besuch in Pompeji und Capri unvergeßliche Eindrücke eingeflößt. In Pompeji hörten wir auch zum ersten Male die wichtigen italienischen Straßensänger, auf die wir schon lange gewartet hatten. Sie kamen in schmucker Kleidung mit Mandolinen, Geigen und Tamburin und spielten als erste Nummer den Walzer der — Lustigen Witwe. Dann wollten sie uns mit der Wacht am Rhein eine nationale Freude bereiten. Aber erst, als sie ihre schwermütigen und lustigen neapolitanischen Volkslieder boten, fanden sie unsere Gnade.

Rom, den 6. April.

Schweig mir von Rom! riefen manche, als sie das schöne Neapel verlassen sollten, um die ewige Stadt zum zweiten Male — diesmal auf der Rückkehr — zu begrüßen. Der unerwartete Nichtempfang im Vatikan bereitete uns eine Enttäuschung. Aber nur auf kurze Zeit. Fürst *Bülow* verscheuchte die üble Laune durch seine über alle Maßen liebenswürdige Aufnahme in seiner prächtigen Villa Malta. Auch der Empfang *Roosevelts* im Kapitolinischen Museum, zu dem ein Teil des Vereines geladen war, entbehrte nicht interessanter Einblicke in das Gesellschaftsleben der römischen Hauptstadt.

Das zweite Konzert in Rom hatte den gleichen künstlerischen Erfolg wie das erste, wenn es auch nicht viel besser besucht war. Die Kritiken wieder einstimmig glänzend. Im Frack besteigen wir den Zug und fahren die Nacht hindurch nach Bologna.

Bologna, den 7. April.

Nach den tausendfältigen Sehenswürdigkeiten der ewigen Stadt, nach dieser wunderlichen Mischung weltstädtischer Großartigkeit und ruinenhafter Erinnerungen, wirkt Bologna mit seiner vornehmen Ruhe und der Einheitlichkeit des Baustils wie eine Erholung. Das ist ein Ort, an dem vergangene Jahrhunderte zu reden anfangen, eine Stadt, an der die Zeit Halt gemacht zu haben scheint, um die Erinnerung an vergangene Geschlechter für alle Ewigkeiten festzuhalten. Die Kolonnaden, die steinernen Lauben geben dem Stadtbild die charakteristische Note. Reich und gelehrt ist die Stadt. Schon im Mittelalter hieß es das „satte" Bologna. Aber auch die musikalischste Stadt Italiens soll es sein. Das zu erproben, gab das Konzert des Kölner Männergesangvereins Gelegenheit. Es hat die Probe gut bestanden. So stark hat das „Totenvolk" wohl nirgends gewirkt, einem solch atemlosen Verständnis sind wir in ganz Italien nicht begegnet. Unter den Hörern bemerkten wir auch *Enrico Bossi*, dessen Name ja auch in Deutschland einen guten Klang hat. Die Klaviervorträge unseres mitreisenden Pianisten *Karl Friedberg*, der Brahms und Chopin mit seinem unendlich poetischen Ton und einer unerhört feinen und tiefen Auffassung zum Entzücken schön spielte, fanden volle Anerkennung. Die Sängerin gefiel durch ihre frische Stimme und ihre stolze Erscheinung. Sie hätte gar nicht zu singen brauchen, schon ihre blonde, blühende Gestalt imponierte den leicht entzündbaren Südländern.

Venedig, den 9. April.

Die Endstation unserer italienischen Tournee ist erreicht. Wie gern möchte ich meine Leier ergreifen, um dich, du vielgerühmte Stadt der Gondeln und der Hochzeitsreisenden, der Lagunen und der gefütterten Tauben auf dem Markusplatz zu preisen. Aber die Saiten meiner Leier sind verstimmt, denn du hast die Schönheit deines klaren Himmels und deiner glühenden Sonne hinter dichten Wolken verborgen. Als wir am Bahnhof ankamen und statt der Hotelwagen die Hotelgondeln vorfanden, die uns nun den Quartieren schnell und lautlos zuführten, da wurde uns mit einem Male anders zumute. Wie unmerklich glitten wir auf den stillen Wasserwegen unserem Ziele zu. Wie eine Totenstadt mutet uns anfangs Venedig an. Wir fahren am Sterbehause Richard Wagners vorbei, passieren Brücken und schmutzige enge Gäßchen und glauben in einer Stadt zu sein, in der eine ewige Überschwemmung herrscht und deren Einwohner sich für diesen Zustand auf Lebenszeit eingerichtet haben. Das Konzert im Rossini-Theater ist beinahe ausverkauft. Der Chor „O bone Jesu" von Palestrina muß auf besonderen Wunsch des Publikums eingelegt werden. Lorbeerkränze von riesigen Dimensionen und Beifallssalven von stärkstem Kaliber lohnten die wackeren Sänger, die dem deutschen Liede in welschen Landen eine ehrenreiche Stätte bereitet haben. Sie haben eine kulturhistorische Mission erfüllt, deren Bedeutung auch in politischer Beziehung nicht hoch genug anzuschlagen ist. Dem Führer der Sänger aber, Herrn Prof. *Schwartz*, muß für seine sichere und taktfeste Führung ein besonderes Loblied gesungen werden. In allen acht Konzerten und bei allen anderen Gelegenheiten, wo gesungen wurde, waren die Leistungen des Chores von bewundernswerter Größe. Obgleich ich neunmal das „Totenvolk" von Hegar zu hören bekam, packte mich das Werk stets wieder von neuem mit seiner unheimlichen Gewalt. Und wer den Zauber der mit solcher Einfachheit und nie in Sentimentalität ausartender Innigkeit gesungenen Volkslieder einmal auf sich hat wirken lassen, der wird begreifen, welchen Genuß die Reise dem brachte, dem es vergönnt war, all den künstlerischen Offenbarungen durch den Kölner Männergesangverein zu lauschen. Ueber Innsbruck und München geht der Rückweg in die Heimat. Ich schließe somit auch hier meinen Bericht und grüße dich zum letzten Male aus der Fremde als dein getreuester fahrender Musikant. **Hugo Schlemüller.**

Aus August Wilhelmjs Leben.

(Zu unserer Abbildung: Wilhelmjs Geburtshaus.)

Wilhelmj, der einst mit Joachim und Sarasate das violinistische Dreigestirn am Geigerhimmel bildete, wurde 1845 zu Usingen, der Hauptstadt des vormaligen Herzogtums Nassau, geboren. Sein Vater, der jetzt nahezu 100 Jahre alte Oberprokurator Wilhelmj, zählte zu den juristischen Genies seiner Zeit. Neben seiner glänzenden Tätigkeit fand er aber doch stets Zeit, seiner Passion für das Violinspiel nachzuhängen, und so wurde der kleine August schon als zartes Kind mit den Klängen der Geige vertraut. Seine Mutter, *Charlotte Petri*, zeigte schon in ihrer ersten Jugend eine hohe musikalische Begabung, verbunden mit einer machtvollen Sopranstimme. Ihre Ausbildung im Klavierspiele und in der Theorie leitete der berühmte Anton André in Offenbach, der sie in Bewunderung ihres Talents ganz in seine Familie aufnahm. Auf Veranlassung des herzoglichen Hofes zu Nassau, der ihr stets herzlich zugetan blieb, bildete sie sich dann in Paris bei den berühmtesten Gesangsmeistern zu einer Sängerin ersten Ranges aus unter dem Protektorat von Halévy und Gounod und Chopin, der sie zu seinen Lieblingsschülerinnen zählte. Anfangs der 40er Jahre verheiratete sie sich mit

Hofgerichtsaccessist August Wilhelmj in Usingen. Aus dieser Ehe entsprossen 2 Knaben, Albert und August. Letzterer ist der nachmalige große Geiger. Unsere Abbildung zeigt das Geburtshaus des Geigers, über den folgende Geschichtchen aus seinem Leben nicht ohne Interesse sein werden. Einst wurde in der Knabenschule den Buben vom Lehrer ein neues Singlied einstudiert, worin eine Stelle mit einem Quartensprunge durchaus nicht gehen wollte. Der Lehrer, dem die Natur ein feines Gehör versagt hatte, nahm seine Violine, die leider, ohne daß er's merkte, zu tief gestimmt war, zu Hilfe und spielte die beiden Töne der Quarte nacheinander vor, indem er Augustchen fragte: „Wenn dies H ist, was ist dann dieser Ton?" Die treuherzige Antwort folgte sogleich: „Das erste war C, das andere ist F." Der Lohn, den ihm der erboste Lehrer verabreichte, bestand in regelrechten Püffen, die August stillschweigend einstecken mußte.

Zum Vesperbrote gab es im Wilhelmjschen Hause stets herrliches rheinisches Obst. Albert, Augusts um 2 Jahre älterer Bruder, der Bevorzugte der Großmutter, erhielt nun immer die schönsten der Früchte, was dem kleinen Bruder nicht entging. Als er einst darüber klagte, ermahnte ihn die Großmutter so: „Bedenke doch, Gustel, du hast nur einen einzigen Bruder!" Worauf sofort die Antwort in der Frage folgte: „Ei, Großmutter, wieviel Brüder hat denn d e r?" — In einem Konzerte, in dem der erst 9jährige Virtuose auftrat, hatte er in seinem Solostücke eine mehrtaktige hohe Note auszuhalten, zu der sein Begleiter auf dem Klavier einen falschen Akkord anschlug und festhielt. Aergerlich brummte ihm August, ohne aufzuhören zu spielen, zu: „Esel!" Der gekränkte Pianist ersuchte nach Schluß des Konzerts August um Zurücknahme des Schimpfwortes, die ihm August auch gewährte mit den Worten: „Sie sind kein Esel, denn sogar ein Esel hätte den richtigen Akkord getroffen." —

Eines Morgens wurde in einer deutschen Fürstenstadt die Probe zu dem am Abend stattfindenden Hofkonzerte, zu dem Wilhelmj als Solist gewonnen worden war, abgehalten. Sie ging schlecht — Wilhelmj war mit der Begleitung des Hofkapellmeisters nicht zufrieden und probierte mit ihm ein anderes Violinkonzert als das Programm anzeigte. Als aber die Begleitung hier ebenso mangelhaft ausfiel, wandte sich Wilhelmj, die Violine noch unterm Kinn, an den Dirigenten mit der ruhigen Bemerkung: „Jetzt sagen Sie mir, welches Violinkonzert Sie begleiten können, das werde ich dann heute abend spielen." Der vollständig aufgelöste Kapellmeister, der am Abende nur mit Ach und Krach durch das Konzert sich durcharbeitete, bat danach im Künstlerzimmer Wilhelmj, der eben den Besuch des Fürsten zu erwarten hätte, händeringend: „Ich bitte Sie nur um eines; nicht wahr, Sie blamieren mich nicht bei meinem Fürsten?" Wilhelmj sah ihn lächelnd an und sagte: „Unnötig, Sie besorgen das schon selber."

Seine Schlagfertigkeit und sein Witz waren unerschöpflich. Einem Kritiker, der ihn um ein Darlehen anging und der von ihm einst gesagt, daß er als Künstler dicht neben Joachim stünde, antwortete er: „Mit Freuden würde ich Ihnen das Geld leihen, aber ich stehe so dicht neben Joachim, daß ich nicht in meine Tasche kann."

Gustav Mahlers VIII. Symphonie.

Uraufführung in München am 12. September.

ICH bekenne zuvor, daß ich (unmittelbar vor Redaktionsschluß) unter dem Eindruck vieler Proben, aber vor der Aufführung den größten Teil dieses Berichtes schreibe; ich bekenne auch, daß ich unmöglich kalt bleiben und wägen kann, wo ich seit Tagen der Erfüllung meiner Ahnungen zujauchze, ergriffen wie noch selten in meinem an Rausch und Jubel nicht armen Leben. Und nun darf ich wohl sprechen, wie mir's zumute ist.

Gustav Mahlers Achte Symphonie ist 1906 geschrieben, also ein Jahr vor seinem Scheiden von Wien, vier Jahre vor der Veröffentlichung des Klavierauszuges und vor der Aufführung. Und diese späte Aufführung hat Mahler nicht betrieben; ja, er hat ihr, wie es seine Art ist, in seiner Gewissenhaftigkeit eher Hindernisse bereitet. Nur der zähen Energie der Münchner Ausstellungsleitung — es wäre unbillig, die aufopfernde Tätigkeit *Emil Gutmanns* nicht zu rühmen —, nur dem Eifer seiner Verleger, der Universal-Edition und ihres Direktors Emil Hertzka, ist es zu danken, wenn dieses ungeheure Werk heute ertönen wird. Inzwischen schlummern die Neunte und Zehnte Symphonie fertig im Verlagsarchiv.

Die Aufführung ist musterhaft vorbereitet. Zwar, die Reklame der Plakate und Notizen ist groß; aber die Kosten wollen gedeckt sein, und die verheißenen „Tausend Mitwirkenden" haben ihre Schuldigkeit getan: für die erste Aufführung ist die Konzerthalle, die dreitausend Personen faßt, ausverkauft, für die zweite sehr stark besetzt. Die Spannung ist groß; von allen Seiten sind Freunde und Bewunderer herbeigeeilt: Strauß, Reger, Schnitzler, Bahr, Bruno Walter, Franz Schalk, Anna Bahr-Mildenburg, Marie Gutheil-Schoder, Musiker, Schriftsteller, bildende Künstler Gelehrte aus Wien, aus Berlin, aus dem ganzen Deutschen Reich, aus Frankreich, ja ein wenig von überall her. Es ist ein Musikfest: merk's, Allgemeiner Deutscher! Die bekanntesten Vertreter der Musikkritik sind anwesend, zweihundert große Zeitungen vertreten.

Die Achte Symphonie ist der Höhepunkt in dem Auf und Ab von Gustav Mahlers ruhelosem Schaffen, soweit wir es übersehen. Wie er immer mit seinen Werken das Höchste gewollt, die letzten Probleme des menschlichen Ringens und Leidens, der Menschenerlösung gesucht hat, so ist er auch diesmal mit seinem heiligen Ernst an die Gestaltung des ungeheuren Kampfes gegangen, der das Wesen des religiösen, hymnischen Künstlers gibt, des Kampfes der Sehnsucht um die Erfüllung. Im Vollgefühl dieser erhabenen Trunkenheit hat er Worte, Stimmen, Instrumente, Mittel nicht geachtet, hat er zusammengefügt, was scheinbar nicht zusammen gehörte, hat er neuerlich gewagt, das Letzte des letzten Faust in Tönen zu denken, und so ist diese Symphonie ein Gebilde geworden, das den Kirchenhymnus „Veni Creator"



August Wilhelmjs Geburtshaus in Usingen.

und Goethes „Szenen im Himmel" für sieben Soli, zwei Chöre, einen Kinderchor und ein ganz ungewöhnliches Orchester vereinigt. Daher die tausend Mitwirkenden, daher die überreiche Besetzung: für dieses Wollen ist nichts, was unsere Zeit vermag, zu viel. Omnia ad maiorem Dei gloriam!

Der erste Teil ist ein ausgesprochener Symphonie- (Sonaten-) Satz mit Gesang, der wie die übrigen Instrumente, aber durchaus vokal, technisch wundervoll gefügt und von raffinierter Klangwirkung, verwendet ist. Nach einem vorbereitenden Es dur-Akkord der Orgel beginnen beide Chöre fortissimo in brausenden Marschrhythmen ihre Bitte um den Tröster, den heiligen Geist. Die Gesangsstelle „Infirma nostri corporis" leitet zur Wiederholung der Bitte, mit beispielloser Wucht erdröhnt fast ein Schrei, unisono das „Accende lumen sensibus — infunde amorem cordibus!" Die Durchführung leitet über scharfe Dissonanzen, hervorgerufen durch die wilde Polyphonie der Stimmen, zu einer Reprise der Bitte; diese steigert sich über eine Fuge zur Coda mit der Doxologie „Gloria sit Domino". Ein äußeres und inneres Fortissimo der Massen bricht den Hymnus ab, dessen Verzückungen nie süß, immer von höchster, stolzester Männlichkeit sind. Ganz leise beginnt „adagio" der zweite Teil mit einem Geigentremolo (es moll) und einem Thema der Bässe (pizzicato), das schon im „Gloria" angedeutet ist. Ueberhaupt ist es herrlich, zu verfolgen, wie jetzt alles, jede Nebenstimme des ersten Teils, beziehungsreich wiederkehrt, wie, dem Reißen der Nebel vergleichbar, die Aussicht rein, die Einheit dieser wahrhaft dämonischen Musik, die Verwandtschaft im Höchsten wie im Geringsten, offenbar wird. Mit den Worten „Waldung, sie schwankt heran", beginnt der Chor. In brennender Innigkeit erglüht der Pater exstaticus, leidenschaftlich antwortet der Pater profundus, schon werfen Trompeten das „Accende" ein: da singen mit dem Thema dieses Accende unisono beide Frauenchöre ihren Jubel. Gerettet ist das edle Glied. Immer höher, immer freier, leichter,

schwebender wird die Musik. Noch einmal der Erdenrest, zu tragen peinlich, zu dem „Imple superna gratia" des ersten Teils. Doch schon erblickt der Doctor Marianus die Mater gloriosa. Das gewaltige Orchester erreicht eine himmlische Zartheit; Orgel, Harmonium, Celesta, Klavier, Harfen, Mandolinen und Streicher ertönen in Sphärenklängen. Die Chöre und die Soli, zuletzt ein wunderschöner Canon der drei Büßerinnen, schallen zum Lobe der Himmelskönigin. Mit dem Gesangsthema des ersten Teils fleht Una poenitentium, sonst Gretchen genannt, für den Geliebten: Ihr, der reinen Törin, wird es vergönnt sein, den Weisen der Erde, den Doktor Faust im Himmel zu belehren. So faßt es der Chorus mysticus zusammen: alles Vergängliche, alle Erdensehnsucht, alles Erdengeschehen, ist nur ein Gleichnis. Ahnung ist alles. . . . Die Wirkung dieser Steigerung vom leisesten, tiefsten Flüsterton des Chores bis zu dem im stärksten Fortissimo wiederholten „Hinan!" und dem folgenden Dröhnen des ersten Chorals, der jetzt, majestätisch-langsam, in die Majestät des Himmels gefriedet ist, — Worte können sie kaum schildern, und schon nach der ersten und letzten nicht mehr unterbrochenen Probe war die Rührung und Begeisterung großer Augenblicke allgemein. — —

So bereitete sich die Stimmung des ersten Abends vor, an dem Mahler wohl den größten Triumph erlebte, der ihm bisher beschieden war. Nach viertelstündigem Beifallstosen erzwang sich sein Wagen durch eine rufende und winkende Menge mühsam einen Weg. Der Dirigent Mahler hatte den Sieg des Komponisten erkämpfen geholfen. Unvergleichlich meisterte er den gewaltigen Körper der Mitwirkenden. Drei Chöre sangen mit, über dreihundert frische, sichere, für ihren „Herrn Mahler" begeisterte Kinder aus Münchner Schulen, denen die Stadt München alle möglichen Erleichterungen geschaffen hatte. Wien entsendete seine Singakademie, Leipzig seinen Riedel-Verein; beide Chöre hatten unter *Schalk* und *Göhler* monatelang geprobt und waren dem Werk zuliebe auf eigene Kosten nach München gekommen. Von den Solisten seien besonders die beiden Sopranistinnen Frl. *Foerstel* von der Wiener Hofoper und Frau *Winternitz-Dorda* aus Wien genannt; ihre Stimmen leuchteten über Chöre und Orchester hin, und ihr musikalisches Können erregte gerechtes Staunen; Frau Winternitz übernahm noch in der letzten Probe die kleine, aber heikle Partie der Mater gloriosa. Die Aufführung wird beiden Damen, besonders aber Frau Winternitz, die jetzt in Wien — Operetten singen muß, den Weg bereiten. Alt sangen die Damen *Metzger-Froitzheim* (Hamburg) und *Schnaudt-Erler*, Tenor *Felix Senius*, Bariton *Geisse-Winkler* und Baß *Mayr* von der Wiener Hofoper. Ihnen allen gilt das gleiche herzliche Lob. Auch das Orchester des Münchner Konzertvereins hielt sich im ganzen sehr brav. Dank allen denen, die uns zu diesem Werk verholfen haben! Man wird den 12. September 1910 nicht so bald vergessen!

Dr. Paul Stefan.

* * *

Wir haben den Bericht über die Uraufführung der Achten Symphonie Mahlers einem überzeugten Anhänger der umstrittenen Komponistenpersönlichkeit anvertraut, und Dr. Paul Stefan kann als genauer Kenner dieses Künstlers und seiner Werke bezeichnet werden. Wenn wir Herrn Stefan auch nicht rückhaltlos zu folgen vermögen, so gehören wir doch keineswegs zu denen, die etwa Mahler die schöpferische Begabung absprechen wollen. Kann eine so eminente Musikernatur wie Mahler überhaupt „unproduktiv" sein? Hat Mahler nicht zum mindesten seine zweite Symphonie geschrieben? Sind die übrigen Werke genügend bekannt, um abschließende Urteile zu gestatten? Der Unterzeichnete, der als Redakteur der „N. M.-Z." dem „Problem" der musikalischen Kritik in ihren widersprechendsten Urteilen seit längerer Zeit näher zu kommen bemüht ist, fühlt sich nach dem ersten Hören des Werkes nur bedingt zu einer öffentlichen Mitteilung berufen. Danach wirkte der erste, musikalisch wertvolle Teil der „Symphonie" nicht so stark; aber der zweite zeigt uns Mahler wieder als hochinteressante, unbedingte Persönlichkeit; ihm ist zweifellos P h a n t a s i e zu eigen, es steckt in ihm tatsächlich ein Zug von Dämonie, die hie und da ins Groteske hinüberspielt; nicht immer zwar stimmt man mit den Gestaltungen seiner Einbildungskraft überein; ja, man könnte es verstehen, daß sich der oder jener ärgert über sonderbare Einfälle. Aber der Musiker Mahler sieht doch „d i c h t e r i s c h", und sein Ohr hat Klänge von berückender Schönheit vernommen, die er uns in seiner meisterhaften instrumentalen Sprache zugänglich macht. Ein interessanter Vergleich ergäbe sich bei Zusammenstellung von Liszts Faust-Symphonie mit Mahlers Schluß. Hier Sphärenmusik in des Wortes wahrster Bedeutung, und doch drängte sich mir Liszts Vertonung des Ewig-Weiblichen nach der Aufführung unwiderstehlich auf, womit ich keineswegs einen Komponisten g e g e n den andern ausspielen möchte. Schließlich: der Jubel, der Mahler entgegenbrauste, war doch wohl auf keinen Fall bloß äußerlich? Schwer ist es, in einem so großen Zuhörerraum die wirkliche Stimmung festzustellen, dennoch waren tiefe Eindrücke ohne Zweifel vorhanden, und nicht fühllos konnte man den Beifallsäußerungen der Tausende gegenüber bleiben! *O. K.*

* * *

Der Klavierauszug der Symphonie mit Text von *J. V. v. Wöß* (über 200 Seiten stark) ist im Verlage der „*Universal-Edition*" in Wien erschienen, die auch den überwiegend größten Teil der Verlagswerke Mahlers herausgegeben hat.

Vom Prager Musikleben.

BIS tief in den Sommer hinein verzog sich das letzte Theater- und Musikjahr. Die hervorstechendsten Neuerscheinungen wurden jeweils schon fixiert. Hier noch die schuldige Rückschau über die Höhepunkte der Saison. Zu ihnen zähle ich die zwanzig wahrhaft populären und zugleich vornehmen Sonntagskonzerte der jubilierenden „Tschechischen Philharmonie". Das zwanzigste Konzert war auch das hundertundfünfzigste seit dem Bestehen des verdienstreichen und leider doch noch immer nicht materiell gesicherten Unternehmens. Es vermittelt unter dem lange nicht genug geschätzten Dirigenten Dr. *Zemanek* Stunden der Weihe, der Andacht. Im Mittelpunkte der über achtzig Einzelvorführungen aus der Standliteratur von Haydn bis Strauß-Debussy wieder der stolze Zug von Beethovens „Neun" und der Symphonischen Dichtungen von Liszt, dem immer glorreicher dastehenden Vater der neuesten Musik. Zwei Uraufführungen lenkten die Aufmerksamkeit auf die jugendlichen Komponisten *Roob* und *Vojáček* als Schöpfer bemerkenswerter symphonischer Gemälde. Man sah, wie sich im jungtschechischen Tonlager neben der farbenfrohen Nationalflagge der Smetana und Dvořák — deren Werke bilden natürlich einen zyklischen Hauptbestandteil der Programme — das schwergoldene Banner Liszts und seiner erfolgreichen Nachfolger in Deutschland immer siegreicher behauptet. Unter den zahlreichen Novitäten nahm man Debussys „La mer" zuerst mit Spannung, dann mit Lächeln hin. Welch paradoxe Charakteristik, dieses ungeordnete und wieder raffinierte Spiel mit gesuchten Klangfolgen innerhalb primitivster Viertaktigkeit, das den Lebensnerv der modernen Musik hier ganz vermissen läßt — die „Stimmung". Novitätenbringer waren diesmal auch die „deutschen Philharmoniker" (Orchester des deutschen Landestheaters). Ihr überaus gewandter, hingebungsvoller Dirigent *Ottenheimer* leitete die vier Nobelkonzerte im Neuen deutschen Theater. Von den Neuaufgeführten *Pfitzner* („Christelflein"), *Schillings* („Glockenlieder"), *Procházka* („Symphonische Lieder") und *Konta* („Symphonie") verzeichnete dieser eine (hier schon besprochene) Uraufführung. Als dritter großer Orchesterkörper bot der hofkapellartige des tschechischen Nationaltheaters in den drei Konzerten des tschechischen „Vereins für Orchestermusik" Vollendetes. Opernchef *Kovarovic* ist ein Dirigent par excellence. Nur ein Vorwurf bleibe allen nicht erspart: „Mehr Mozart!" Verflucht schwer zu spielen, meinte Bülow. Aber noch schwerer zu dirigieren freilich. Da hat j e d e Note ihre musikalischen Werte, die es noch gilt, m o d e r n herauszuholen! — Erlesene Genüsse vermittelte wieder das „Konservatorium"; mit peinlichster Sorgfalt vorbereitete, teils historische, solistische Kammer-, Theater- und Novitätenabende und die großen Orchesterkonzerte, bei deren einem die halbe Professorenkorona an den ersten Pulten mitwirkte, zeigten den zielbewußten und glücklich reformierenden Direktor *v. Káan* auf der Höhe seiner schweren Aufgabe. Neben dem Konservatorium trachtet auch der „Dürerbund" nie oder selten Gehörtes in angenehmer Form seinen Mitgliedern zu bieten. Unter Dr. *Batkas* Fernleitung schloß sich im Vorjahre eine ganze Kette meist wirksamer Novitäten, Uraufführungen, originaler Bearbeitungen zusammen. Einem Jungwiener Liederabend, einem Lieder- und Duettenabend (Ehepaar *Brieger* aus Berlin), einem Abend alter Violinmusik und einem germanischer Volkslieder fügte sich artig das Debüt eines sehr begabten Jungwiener Liederkomponisten, *Friedr. Meyer*, an; ihm folgte u. a. *Scholander*, der Proteus des Lautenspiels.

Rege waren auch die großen *Chorvereine:* den „Deutschen Singverein" und deutschen „Männergesangverein" befeuerte ihr Dirigent Dr. *v. Keußler*, ein Programmdenker ersten Ranges, zu Heinr. Schützens eben wieder entdecktem Weihnachtsoratorium und Cherubinis d moll-Requiem. (Keußler hatte auch als Komponist mit einem eigenen und eigenartigen Liederabend, wie mit einer symphonischen Dichtung „Der Einsiedler" Erfolg. Dagegen scheiterte sein ehrlicher Versuch, die alte Orchestermusik der Corelli und Gluck wiederzubeleben, an der Teilnahmslosigkeit der Leute.) Damit aber der nationale Hader im Kunstgetriebe nicht noch mehr Löcher bekomme, setzte der tschechische Gesangverein „Hlahol" das angekündigte „Deutsche Requiem"

ab und ironischerweise ein Werk des von Brahms begünstigten Meisters Dvořák an! Mustergültig in Programm und Durchführung spielten wieder die beiden *Kammermusikvereine* in je acht Konzerten ihre Trümpfe aus. Der tschechische mit Hilfe der zu ihm gehörigen „Böhmen“ (u. a. brachten sie vollendet das neue Reger-Quartett op. 109); der deutsche, namentlich mit den Gastquartetten der Rosé-Wien und Schörg-Brüssel. Ein neues, schwungreiches Klavierquintett von *Rietsch*, dem deutsch-böhmischen Musiker, fand großen Beifall. — Die Theaterausbeute war schwach wie nie. Das Königl. „Deutsche Landestheater“ zog mit der „Narziß“-Oper von *Julius Stern* eine Niete; der freundliche Tageserfolg von *Rochlitzers* „Frater Carolus“, von dem wir schon berichtet, tröstet wenig. Die tschechische Nationalbühne, an der Nedbal die fünfzigste Aufführung seines „Märchen“-Balletts dirigierte, hatte mit *Götzens* „Zähmung der Widerspenstigen“ den größten künstlerischen Erfolg, den größten materiellen aber das Weinberger Stadttheater mit der glänzend ausgestatteten „Quo vadis“-Oper des Franzosen *Nouget*. — An der Spitze des Virtuosenzuges die Pianisten *Lamond* und *Ansorge*. Der edle Ansorge! Lange genug hat Prag dazu gebraucht, um sich zur einsamen Höhe dieses Poeten am Klavier zu bequemen. Nun endlich findet er stets jene allgemeine Teilnahme, die seinerzeit hierzulande beschämenderweise selbst dem alten Löwen Rubinstein versagt blieb. An dessen Größe erinnerte nicht nur das gewaltige Programm Ansorges — zwei Beethoven-Konzerte und die Wandererfantasie mit Orchester! — auch die wundersame Innerlichkeit der genialen Leistung, die den Charakter wahrer, künstlerischer Mission trug. Gegensatz: Das äußerliche Beethoven-Spiel des blendenden Technikers *Backhaus*. Das Klavier klang famos und die Pianolaverehrer tobten. Zwei aparte Neuerscheinungen auf der Konzertbühne verdienen noch einen Passierschein: die vornehme Polin *Slava Cichowicz*, an derem keuschen Mezzo (Schule Hettich-Paris) und Intelligenz der Oratorien- und Liedgesang eine berufene Interpretin finden wird; und die temperamentvolle, sehr begabte Geigerin (Schule Sevcik) *Vivia de Varennes*, eine Persönlichkeit von exotischem Reiz. Man wird sie wohl noch nennen. **Rud. Freih. Procházka.**

Vom Stuttgarter Musikleben.

Wenn viel Gäste kommen, muß der Wirt in den Hintergrund treten. So geht es uns mit den Stuttgarter Musikbriefen. Es werden tatsächlich solche Anforderungen an den Raum einer Zeitung in bezug auf die musikalische Berichterstattung gestellt, daß kaum noch nachzukommen ist (zumal die Herren Referenten sich nicht immer der notwendigen Kürze befleißigen). Früher konnte in den Sommermonaten manches weniger Wichtige vom Winter her nachgeholt werden. Heute ist ja aber die hohe Saison gerade in den Sommer verlegt; die Musikfeste, in vielen Fällen das Ueberflüssigste von der Welt, nehmen immer mehr an Zahl zu und schädigen die „sensationsärmere“ Wintersaison empfindlich. Berechtigte Ausnahmen, wie Französisches Musikfest, Reger-Fest, Strauß-Woche, Bach-Gesellschaft, bestätigten die Regel. — Wir haben nun allerdings das Wichtigste aus dem Stuttgarter Musikleben schon mitgeteilt, einiges Notwendige soll aber doch noch kurz nachgeholt werden.

Da ist zunächst die szenische Aufführung einer Oper durch die „Freie Bühne“ zu nennen, die damit einen bedeutungsvollen Schritt vorwärts gemacht hat. (Sonst pflegen sich diese Vereinigungen nur auf Schauspiel- und Rezitationsabende zu beschränken.) „Jodokus der Narr“, heißt die romantische Oper, die den Stuttgarter Komponisten und Kritiker *Oskar Schröter* zum Verfasser hat. Der musikalisch vorzüglich gebildete wie auch mit poetischem Empfinden ausgestattete Tonkünstler hat hier eine Musik geschrieben, die vom Publikum mit dem größten Beifall aufgenommen wurde. Kamen auch die dramatischen Situationen in der konzertmäßigen Aufführung nicht so recht zur Geltung, so entschädigte dafür eine warm und echt quellende Lyrik in der schwungvollen Musik, die eine großzügige Linie nicht vermissen läßt. Oskar Schröter, der durch verschiedene Lieder bereits die Aufmerksamkeit der musikalischen Kreise auf sich gezogen hatte, zeigt sich in dieser Oper als Musiker von echtem Schrot und Korn. Auch Musikdirektor *Hugo Rückbeil*, der mit der Cannstatter Kurkapelle ganz vortrefflich ausgewählte, interessante Programme aufführt, hatte mit einem eigenen Kompositionsabend viel Glück. Das reizvolle, wirksame Violinkonzert in B ist in der „N. M.-Z.“ schon lobend erwähnt worden. Ein Konzert in einem Satz in h moll sowie eine Suite im alten Stil für Violine und Orchester bringen ansprechende Musik, die nicht zuletzt von Vereinen, die hohe technische Anforderungen nicht erfüllen können, als dankbare Vortragsstücke begrüßt werden wird. Ein guter volkstümlicher Zug zeichnet auch die Suite für Orchester „In Thüringen“ aus. Als unermüdlicher Leiter des „Orchestervereins“ (Dilettantenorchester) hat Rückbeil auch die erste Aufführung von Dvoráks Symphonie: „Aus der neuen Welt“ geboten, sowie die Schlacht von Vittoria von Beethoven. Im „Schubert-Verein“ (Cannstatt) brachte er weiter eine sehr gelungene Aufführung der „Letzten Dinge“ von Spohr heraus. — Den Schluß der Konzertsaison bildeten die neuntägigen (!) Prüfungskonzerte des „Königl. Konservatoriums“. Die Energie des neuen Direktors *Pauer* hat mit der Aufstellung und Durchführung des Programms sich wieder glänzend bewährt. Aber es war doch zuviel. Es sollten im allgemeinen nur die Schüler sich in öffentlichen (bezahlten und der Kritik unterworfenen) Konzerten hören lassen, die das Zeugnis der Reife mit dieser Schlußprüfung erhalten. Die Leistungen standen auf sehr beachtenswerter Stufe, wenn auch hervorstechendere Begabungen unter den Klavierspielern (wie früher Frl. Rismondo, Roser, Herr Georgii) heuer nicht so in die Augen sprangen. Sehr gelungen war ferner eine Aufführung der Gesangs- und Operklassen im Hoftheater, die den ersten Akt aus dem „Nachtlager“, die erste Szene des zweiten Aktes aus dem „Freischütz“ und die Gartenszene aus „Margarete“ brachte. Das unter Pauer neu gegründete Schulorchester hielt sich schon vortrefflich bei Durchführung seiner verschiedenen, nicht leichten Aufgaben. Die Orgelklassen sind der Tradition gemäß von vortrefflichen Lehrern geleitet (*S. de Lange* und *Heinrich Lang*), Schüler des neuen Violinlehrers *Wendling* schnitten bei ihrem Debüt vorzüglich ab. Alles in allem: das Stuttgarter Konservatorium bewegt sich in aufsteigender Linie.

Weiter fand dann noch ein dreitägiges Schumann-Fest des „Tonkünstlervereins“ (Vorsitzender Max v. Pauer) statt, allerdings unter Ausschluß der Kritik. Und das kam so: Der Tonkünstlerverein fühlte sich durch die Bemerkung eines Kritikers einer hiesigen Tageszeitung verletzt. Den aufstrebenden „Goethebundskonzerten“ wurde in dieser Kritik geraten, der Bund möge sich nicht in seinen Bestrebungen durch Maßnahmen von „zünftiger Seite“ irre machen lassen. Der Tonkünstlerverein hatte nämlich geglaubt, das Stuttgarter Musikleben dadurch zu fördern, daß er die von Kaufmann *Hans Schickhardt* mit großem Erfolge inszenierten Volkskonzerte scheel ansah. Leider wich der Vorstand des Goethebundes, Generalintendant Baron *zu Putlitz*, zurück und setzte den wackeren Musikmännern seines Bundes eine „Kommission“ auf die Nase. Diese Kommission, der unter anderen Max Schillings angehört, war freilich einsichtig genug, dem Goethebund nicht in seinen Kram hineinzureden. Und so geht denn die Sache auch ganz gut weiter (trotz einiger Schwierigkeiten im Billettverkauf). Das Ganze aber zeigt, daß Stuttgart wieder mal um ein paar gehörige Pferdelängen hinter anderen Städten zurück ist. Während man sich dort mit Hilfe von Stadtverwaltung (die Stuttgarter tut für Musik bedauerlicherweise aber auch rein gar nichts) und aller möglicher Vereine abmüht, gute, billige Volkskonzerte ins Leben zu rufen, wendet man sich hier gegen die paar Privaten, die unter Opfern die Sache durchführen. Der Tonkünstlerverein, dem Stuttgarts Musikleben sonst viel zu verdanken hat, sollte einsehen, daß er diesmal nicht auf rechtem Wege ist. Oder was würden die Herren sagen, wenn nun auswärtige Künstler kämen und sich beklagten, daß der Tonkünstlerverein durch seine Matineen, die er den Mitgliedern für einen geringen Jahresbeitrag bietet, empfindliche Konkurrenz mache? Die sich ergebenden internen Streitigkeiten des Vereins mit der Presse, die nach Ignorierung der gedachten Zeitung durch den Tonkünstlerverein nun ihrerseits einmütig die Schumann-Feier ignorierte, gehen uns hier weiter nichts an. Man meint aber, daß man es in der Tat mit „traumverlorenen“ Musikern zu tun hat, wenn sie solche Einmütigkeit als „unerhörten“ Vorgang bezeichnen. Haben unsere Tonkünstler noch nie etwas von Koalitionsfreiheit und ihren Kämpfen vernommen? . . . . .

Am Schluß der Opernsaison, die ja freilich nicht zu den glänzendsten gehörte, gab es nicht zu schmeichelhafte „Rückblicke“ in den Zeitungen. Dazu ist ergänzend zu bemerken, daß die gegenwärtige Opernleitung, mit *Schillings-Gerhäuser* an der Spitze, nach durchaus künstlerischen Prinzipien arbeitet. Die leidigen Verhältnisse am Interimtheater — der neue Bau reckt seine Glieder schon mächtig empor —, Veränderungen im Personenbestand, die nicht gerade glänzende Teilnahme des Publikums haben schwierige Verhältnisse geschaffen. Man sollte das mehr berücksichtigen und die Ursachen nicht bloß bei der Opernleitung suchen. Daß der Versuch, eine Operetten-Nachsaison am Hoftheater zu geben, mißglückte, wird alle Kunstfreunde, vielleicht auch die leitenden Männer selber, mit Freude erfüllen. Auch die Operette im Schauspielhaus fallierte, und nur Direktor *Müller* in der „Wilhelma“, der dem Publikum um so mehr gefällt, je tollere Grimassen er schneidet, hatte Erfolg. Habeant sibi! — Die neue Spielzeit kündigt Interessantes und Wert-

volles an. Eine prächtige Aufführung von „Hoffmanns Erzählungen“ unter *Paul Drachs* musikalischer, Gerhäusers szenischer Leitung eröffnete sie. Im „Fidelio“ stellte sich die für Frau *Senger-Bettaque* engagierte neue Dramatische *Sofie Cordes* vorteilhaft vor; als Madame Butterfly, welche Oper *Erich Band* vorzüglich dirigiert, gefiel die zweifellos künstlerische Qualitäten mitbringende *Marga Burchardt* aus Hannover, die als Nachfolgerin Anna Sutters ausersehen ist. Vielversprechende Anfänge! *O. K.*

Unter der Linde.

Ein Wort zur Aufklärung.

In Heft 21 des laufenden Jahrgangs der „N. M.-Z.“ erschien ein Lied „*Unter der Linde*“ von *Richard Kügele*. Während der kurz darauf folgenden Urlaubszeit der Redaktion liefen zahlreiche Schreiben aus Abonnentenkreisen ein, die teils verwundert, teils unzufrieden, teils sarkastisch darauf hinwiesen, daß dasselbe Lied mit geringfügigen Aenderungen bereits in No. 2 des Jahrg. 1903 veröffentlicht worden sei, und zwar unter dem Namen *August Reiser*.

Zu dieser sonderbaren Affäre folgendes: Zunächst fällt die erste Veröffentlichung des Liedes nicht unter die jetzige Redaktion, und es wird billigerweise zuzugeben sein, daß diese nicht mit allem vertraut sein kann, was vor ihrem Antritt während mehr als 25 Jahren in der „N. M.-Z.“ erschienen ist. — Weiter sind in dem eingesandten Manuskript die paar Aenderungen auf Vorschlag der Redaktion von Herrn Kügele vorgenommen worden, und zwar aus dem Grunde, weil die Deklamation so wie jetzt entsprechender ist. (Die drei Achtel geben auch das „Flüstern“ besser wieder.)

Sofort nach Beendigung des Urlaubs wandten wir uns an unseren Mitarbeiter Herrn *Richard Kügele* mit der Bitte um Aufklärung. Herr Kügele schreibt uns unterm 4. September:

In der Zeit, als Herr Redakteur Aug. Reiser meine Kompositionen für die „N. M.-Z.“ und für die „M. Jugendpost“ auf mein Ansuchen hin stark bevorzugte, mußte den Abonnenten die gar zu häufige Wiederkehr eines und desselben Komponistennamens auffallen. Deshalb fragte Herr Reiser bei mir an, ob ich es gestatten wolle, daß ab und zu meine Kompositionen in seinen Zeitungen einen anderen Autornamen erfahren. Nachdem ich hierfür bereitwilligst Zusage getan, erschienen mehrere meiner Sachen unter den fingierten Namen „K. Dreischock“, „K. Richards“, „K. Liebenthal“ (mein damaliges Domizil) und im weiteren Verfolg dieses Verfahrens auch unter „A. Reiser“.[1]

Herr Reiser verabfolgte mir prompt die auf die betreffenden Sachen entfallenden Honorare, und ich war damit zufrieden.

Verkauft (im eigentlichen Sinne) habe ich keine meiner Kompositionen. So kam es denn, daß auch das Lied „Unter der Linde“ unter der Flagge „A. Reiser“ erschien. Daß aber dasselbe unter dem richtigen Autornamen Ihnen späterhin nochmals angeboten worden ist, das ist mein Versehen, das ich nun ernstlich und aufrichtig bedauere.

Mit ausgezeichneter Hochschätzung Ihr ergebenster

Rich. Kügele.

NB. Mit Belegen versehen vermag ich nun meine Angaben leider nicht, aber beeiden will ich diese ohne weiteres. D. O.

Das ist nicht ganz richtig. Es liegen tatsächlich „Belege“ vor, und zwar ein Brief Aug. Reisers vom 3. April 1904, worin er Herrn Kügele bittet, einige angefangene Kompositionen aus einem Liederspiel fertig zu machen. Er selber sei wegen seines Leidens zurzeit nicht dazu imstande. Herr Kügele hat nun alles versucht, um, wie er in einem ersten Briefe an die Redaktion schreibt, „das Geheimnis (der Lieferung von Kompositionen an R.) mit ins Grab zu nehmen“, bis er sich zur Veröffentlichung entschloß. Denn ein Vertuschen wäre unreell gewesen. Gar so tragisch ist die Sache übrigens nicht; es ist nicht das erstemal, daß künstlerische Arbeiten von Freunden des Autors zu Ende geführt werden, das haben größere Geister getan. Allerdings durfte August Reiser nicht ein ganzes Lied seines Freundes unter seiner Flagge segeln lassen. Wir sind von der Wahrheit der Aussage des Herrn Kügele überzeugt. Abgesehen davon, daß er uns stets als einwandfreier Mitarbeiter begegnet ist, wäre es doch geradezu eine sträfliche — Unvorsichtigkeit, wenn ein Autor, der als langjähriger Abonnent und Mitarbeiter der „N. M.-Z.“ die Verhältnisse genau kennt, aus diesem Blatte ein Lied entnimmt und es nun nach ein paar Jahren derselben Redaktion als sein Eigentum anbietet. Das müßte aufkommen! Anderseits hat August Reiser soviel Verdienste um die „N. M.-Z.“, daß es wohl angebracht erscheint, diese Angelegenheit mit dem Mantel der christlichen Liebe zuzudecken.

Redaktion der „Neuen Musik-Zeitung“.

[1] *Anm. der Red.* Wir möchten darauf hinweisen, daß diese Gepflogenheiten jetzt ausgeschlossen sind.



Aachen. Eine ganz bedeutende künstlerische Erscheinung trat in Frl. *Elisabeth Bokemeyer* (Berlin) gelegentlich eines Abonnementskonzertes vor das Aachener Publikum. Die eben erst Siebzehnjährige offenbarte in dem Lisztschen Es dur-Konzerte völlige technische Reife, geläuterten Geschmack und eine starke persönliche Gestaltungskraft. Prof. *Schwickerath* leistete mit der großzügigen, durchaus in Bachschem Geiste getauchten Aufführung der h moll-Messe eine jener Großtaten auf vokalem Gebiete, die seinem Namen als Meister des Chorgesanges längst in der musikalischen Welt einen guten Klang gegeben haben. — Mit Kapellmeister *Dietrich* spielte er an drei Abenden sämtliche neun Sonaten Beethovens. In einem Lieder- und Duettabend der Damen Kloubert und Schulte-Juhl fiel besonders die ernste Tiefe und die prächtige Altstimme Frl. *Klouberts* in den Gesängen mit Bratsche „Gestillte Sehnsucht“ und „Geistliches Wiegenlied“ von Brahms auf. In dem Bratschisten *Leo Fischer* fand sie einen kongenialen Künstler.

J. M. P. Steinhauer.

Freiburg i. Br. Die besonders reichhaltige Konzertsaison 1909/10 schloß mit zwei sehr bedeutenden künstlerischen Veranstaltungen: dem „Dritten Freiburger Kammermusikfest“ sowie dem „Ersten Oberbadischen Musikfest“. Bei ersterem kamen zur Aufführung: a) durch das Frankfurter *Rebner-Quartett* die Streichquartette op. 59 No. 1 von Beethoven und op. 76 No. 5 von Haydn, sowie unter Mitwirkung *Max v. Pauers* das Quintett op. 34 von Brahms; b) durch das *Triester Quartett* die Streichquartette op. 95 von Beethoven und op. 51 No. 2 von Brahms, sowie unter Mitwirkung Pauers das Quintett op. 44 von Schumann, sowie eine Reihe Schumannscher Lieder durch den Baritonisten *Fritz Haas* (Karlsruhe); c) durch das *Münchner Quartett* die Streichquartette C dur (Köchel 465) von Mozart und op. 130 von Beethoven, sowie unter Mitwirkung des Kontrabassisten *J. Horbelt* (München) und dreier Mitglieder der Münchner Kammermusikvereinigung für Blasinstrumente (Hoyer, Walch und Abendroth) das Oktett op. 166 von Schubert. — Das Fest, arrangiert durch den um das hiesige Kunstleben hochverdienten *Ernst Harms*, vermittelte sehr bedeutende künstlerische Genüsse. — Das Oberbadische Musikfest wurde veranstaltet vom „Oratorienverein Freiburg“ und stand unter Leitung des Dirigenten des letzteren, *Karl Beines*. Solistisch wirkten mit die Kammersängerinnen *Iracema-Brügelmann* (Stuttgart) und *v. Kraus - Osborne* (München), der Tenorist Dr. *Matthäus Römer* (München), Prof. Dr. *F. v. Kraus* (München), Prof. *Marteau* (Berlin), Dr. *Schweitzer* (Straßburg i. E.) und als Cembalist und Pianist *Adolf Knotte* (Frankfurt a. M.). Das Orchester stellte der „Konzertverein München“. Zur Aufführung gelangten am *1. Tag:* Händels Konzert A dur für Orgel und Orchester, sowie „Der Messias“ (in der Bearbeitung Chrysanders); am *2. Tag:* Akadem. Festouvertüre, drei Soloquartette mit Klavierbegleitung, das Violinkonzert und die Rhapsodie von Brahms, sowie Beethovens neunte Symphonie. Das unter dem Protektorat des Großherzogs Friedrich II. von Baden stehende Fest nahm unter regster Anteilnahme des hiesigen und auswärtigen Publikums einen erhebenden, hochkünstlerischen Verlauf, an dem die vorzüglichen Solisten, das herrliche Orchester und der vortrefflich geschulte Chor in gleichem Maße beteiligt sind. Ein besonderes Verdienst um das Fest erwarb sich der Leiter des Ganzen, *Karl Beines*, der sich hierbei aufs neue als ganz hervorragender Chormeister und Orchesterdirigent bewährte. *l.*

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Komische Oper in Berlin hat als erste Novität die Buffo-Oper „Der Arzt wider Willen“ von Gounod herausgebracht. Als weitere Novitäten werden angekündigt: Die Oper „Der Abbé Mouret“ von Dr. *Max v. Oberleithner*, eine musikalische Dramatisierung des Zolaschen Romans „Die Sünde des Priesters“ (Text von Adalbert v. Goldschmidt). Hierauf soll die Uraufführung eines Werkes von *Waldemar Wendland*, der sich bereits mit der Spieloper „Das kluge Felleisen“ eingeführt hat, betitelt „Das vergessene Ich“, folgen. Ihm liegt ein von Richard Schott verfaßtes Lustspiel zugrunde. Gleichfalls vor Weihnachten soll endlich noch ein Vertreter der jungfranzösischen Schule, *Maurice Levy*, mit der Uraufführung seines Erstlingswerkes "Psyche" in der Komischen Oper debütieren. Unter den für die weitere Spielzeit in Aussicht genommenen Novitäten befindet sich,

wie erwähnt, auch die neue Oper von *Wolf-Ferrari* „Der Schmuck der Madonna“.

— In der Volksoper in Berlin soll im November die deutsche Uraufführung von *Usiglios* Oper „Das Pensionat von Sorrent“ stattfinden.

— Die *Stuttgarter Oper* kündigt folgende Novitäten an: „Izëyl“ von d'Albert, „Elektra“ von Richard Strauß, „Der arme Heinrich“ von H. Pfitzner, „Kleider machen Leute“ von Alexander v. Zemlinsky, „Moloch“ von Schillings. In Aussicht genommen ist für die zweite Hälfte der Spielzeit eventuell „Der Waldschratt“ von Hans Sommer (Uraufführung). Neu einstudiert werden Mozarts Oper „Die Entführung aus dem Serail“ mit den Rezitativen von Max Schillings in der Bühneneinrichtung von Emil Gerhäuser, Entwürfe für Dekorationen und Kostüme von Prof. Pankok; ferner Puccinis „La Bohème“, Lortzings „Der Wildschütz“ und ein Werk von Gluck.

— Die, wie kürzlich schon mitgeteilt, von Frau *A. Maddison* komponierte Oper „Der Talisman“, deren Text Ludwig Fuldas dramatisches Märchenspiel verwendet, ist jetzt vom Leipziger Stadttheater zur Uraufführung, die im November stattfindet, erworben worden.

— Eine neue Oper „Aura“ von *A. Zanella* ist in Pesaro aufgeführt worden. Der Komponist, der als Direktor des Konservatoriums in Pesaro wirkt, tritt mit diesem Werke in die vorderste Reihe der italienischen Opernkomponisten der Gegenwart. So melden die Zeitungen.

*

— Die Symphoniekonzerte der Königl. Kapelle in Berlin, unter Leitung des Generalmusikdirektors Dr. *Richard Strauß*, werden Werke von Bach, Mozart, Haydn, Weber, Saint-Saëns, Fr. Liszt, Berlioz, Pönitz, Ernst Böhe, Debussy, Bischoff, v. Hausegger, sowie sämtliche Symphonien von Beethoven und sämtliche symphonischen Werke von Richard Strauß bringen.

— Der „Philharmonische Chor“ in *Berlin* (Dirigent Prof. *Siegfried Ochs*) kündigt im kommenden Winter folgende Werke an: „Ein deutsches Requiem“ von Brahms, „Missa solemnis“ von Beethoven, „Eine deutsche Messe“ von Otto Taubmann, „Der hundertste Psalm“ von Max Reger und die Kantaten „Sie werden aus Saba alle kommen“, „Du Hirte Israels“, „Nun ist das Heil“ von Bach. Die „Singakademie“ gedenkt unter Leitung ihres Direktors Prof. *Georg Schumann* folgende Werke aufzuführen: Händels „Israel in Aegypten“, Kantaten von J. S. Bach und das Requiem von Sgambati, das Weihnachtsoratorium von J. S. Bach, den Psalm 2 von Heinrich Schütz, den Psalm 114 von Felix Mendelssohn, den Psalm 13 von Franz Liszt, den Psalm 150 von Anton Bruckner, den Psalm 100 von Max Reger, Missa solemnis von Beethoven, die Matthäuspassion und die Johannespassion.

— Das erste Chorkonzert der Berliner „Gesellschaft der Musikfreunde“ mit dem Sternschen Gesangverein unter dem neuen Dirigenten *Iwan Fröbe* bringt eine Novität für Chor und Orchester: ein Tedeum von *Diepenbrock*.

— *Felix Weingartners* neueste Symphonie No. 4 soll für Berlin ihre Erstaufführung in einem der Philharmonischen Konzerte unter Artur Nikischs Leitung erleben. Ihr Komponist gedenkt der Aufführung beizuwohnen. (Im gleichen Konzert wird die österreichische Hofopernsängerin Lucille Marcel zum erstenmal vor dem Berliner Konzertpublikum erscheinen und unter anderem auch einige neue Lieder mit Orgelbegleitung von Felix Weingartner singen.)

— Unter dem Protektorat des schwedischen Gesandten Grafen v. Trolle hat sich in *Berlin* eine Musikvereinigung gebildet, die aus Mitgliedern der Berliner Gesellschaft sowie Angehörigen der norwegischen und schwedischen Kolonie besteht und deren Ziel es ist, die alten nordischen Weisen wieder zur Geltung zu bringen und der nordischen Musik in Berlin eine neue Pflegestätte zu gründen. Der neu gegründete Verein wird es sich ferner angelegen sein lassen, das Berliner Publikum auch mit den neuen schwedischen und norwegischen Tonschöpfungen bekannt zu machen.

— Die vier Opernhauskonzerte in Frankfurt, die man unbegreiflicherweise hatte eingehen lassen wollen, werden nun doch stattfinden, und zwar im Oktober, November, Januar und März. Unter anderen Novitäten wird der Dirigent Dr. *Rottenberg* darin auch die „Griseldis“-Symphonie von Richard Mandl aufführen.

— Der Kirchenchor zu St. Lukas in *Chemnitz* (Leitung: Kirchenmusikdirektor *Georg Stolz*) ist eingeladen worden, nach *Dresden* zu reisen und dort anläßlich des 75jährigen Geburtstages Felix Draesekes ein Festkirchenkonzert, dessen Mittelpunkt die Aufführung der „*Großen Messe*“ von *Draeseke* sein soll, zu veranstalten.

— In Baden-Baden hat *Enrico Caruso* eine heftige Begeisterung für die Kunst des bel-canto hervorgerufen. Der Künstler sang die Romanze aus den „Hugenotten“, eine Arie aus der „Afrikanerin“ und das Arioso aus dem „Bajazzo“. Weiter lesen wir noch in der „Frankfurter Zeitung“ die merkwürdige Entdeckung, daß in Berlioz' Scherzo „La reine Mab“ die „ganze Salome“ schon vorgezeichnet sei!

KUNST UND KÜNSTLER

— *Bachiana*. Die „*Neue Bach-Gesellschaft*“ hat auf Antrag des Prof. Henri Marteau, des Nachfolgers Joachims, beschlossen, sich in den Jahren, in denen kein deutsches Bach-Fest stattfindet, in Eisenach, der Geburtsstadt Bachs und dem Sitz des Bach-Museums, zu treffen. Für diese Zusammenkünfte ist die Aufführung von Werken der Kammer- und Kirchenmusik Bachs geplant. Die bevorstehende Einweihung der neuen Orgel in der Hauptkirche, vor deren Portal das Bach-Denkmal steht, soll die Veranlassung zur ersten Zusammenkunft geben.

— *Von den Theatern*. Das *Stuttgarter* Hoftheater hat seine — verhältnismäßig niederen — Eintrittspreise um 10 % erhöht. — *Halberstadt* wird eine eigene Oper bekommen. Die Direktion des Stadttheaters hat in den vergangenen Jahren, wenn sie eine Opernaufführung veranstalten wollte, Orchester und Einzelkräfte vom Halleschen Stadttheater nach Halberstadt kommen lassen, nunmehr hat die Direktion eigene Opernkräfte, vorläufig sechzehn Sänger und Sängerinnen, verpflichtet.

— *Von den Konservatorien*. Die „k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst“ in *Wien* teilt die Aufsehen erregende Berufung *Schönbergs* in folgendem Wortlaut jetzt mit: „Das Ministerium für Kultus und Unterricht hat dem Komponisten Arnold Schönberg die Abhaltung eines freien Kurses über musiktheoretische Fächer (Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition) an der Akademie für Musik und darstellende Kunst gestattet.“ — Der Wiener Pianist *Bruno Eisner* ist als Lehrer der Klavierausbildungsklassen für das „Sternsche Konservatorium“ in *Berlin* verpflichtet worden und wird seine Stellung mit Beginn des neuen Schuljahres antreten.

— *Hans Pfitzners Protest*. In der Augustnummer der „Süddeutschen Monatshefte“ bespricht Hans Pfitzner, dessen Werke von der Münchner Hofoper boykottiert wurden, in einem längeren Aufsatz den Aufsehen erregenden Fall und präzisiert seine Stellung zur Münchner Generalintendanz.

— *Künstler contra Kritiker*. Der Hofopernsänger *Gillmann*, Bassist der Münchner Hofoper, hat den Opernkritiker der „Münchner Neuesten Nachrichten“, Rechtsanwalt Dr. *Alexander Dillmann*, auf offener Straße zur Rede gestellt und ihm mit erhobener Faust gedroht, er werde ihn „zerschmettern, wenn er noch einmal an seine Sachen rühre“. Der Bassist hat zwar bald darauf den Referenten schriftlich um Entschuldigung gebeten. Da sich der beleidigte Kritiker aber mit dieser Sühne nicht begnügen will, und Herr Gillmann eine persönliche Entschuldigung in Gegenwart der Zeugen des Vorfalls verweigert, erklärt die Redaktion der „M. N. N.“, sie werde bis auf weiteres keine Notiz mehr von den Kunstleistungen des Herrn Gillmann nehmen. Der Opernreferent hat die Angelegenheit dem Gericht übergeben. Im übrigen hat sich der Staatsanwalt mit der Angelegenheit beschäftigt. Es ist nicht zu bezweifeln, daß derartige Proletereien die Verurteilung aller anständig Gesinnten finden werden.

— *Gründung eines Symphonie-Orchesters in Halle a. S.* Eine für das Hallesche Musikleben sehr bedeutungsvolle Gründung ist in diesen Tagen erfolgt: Die Direktion des Stadttheaters (Geh. Hofrat *M. Richards*) hat beschlossen, an Stelle des nur $7\frac{1}{2}$ Monate engagierten Theater-Orchesters ein ganzjährig engagiertes *Symphonie-Orchester* ins Leben zu rufen. So haben denn endlich die seit Jahren hier und da auftretenden Bestrebungen — es ist hier vornehmlich an die Aufsätze des Kapellmeisters *Ed. Mörike* zu denken — den ersten greifbaren Erfolg gefunden. Die seit längerer Zeit geführten Unterhandlungen mit den in Frage kommenden Körperschaften, welche es allein ermöglichen können, daß der Bestand des Orchesters in finanzieller Hinsicht gesichert werden konnte, sind glücklich zum Abschluß gekommen: Zoologischer Garten und das bekannte Solbad Wittekind haben dem Orchester ihre gesamten Sommerkonzerte, die bisher zum größten Teile von der Kapelle des 36. Infanterie-regiments ausgeführt wurden, übertragen. Und weiter haben Vereine und künstlerische Gesellschaften (Kaufmännischer Verein, Bergloge u. a.) mit dem Orchester, das 55—60 Musiker stark sein wird, ihre Konzerte fest abgeschlossen. Man braucht wohl kein Prophet zu sein, um mit einiger Bestimmtheit voraussagen zu können, daß das neugegründete Orchester dermaleinst in städtische Regie übernommen werden wird. Den beteiligten Herren, voran Geh. Hofrat *Richards*, der zunächst das ganze Risiko trägt, gebührt aufrichtiger Dank, daß sie so kräftig die Initiative ergriffen. In sozialer Hinsicht wird die Gründung in den beteiligten Musikerkreisen viel Not lindern. Braucht sich

doch nun niemand mehr um ein Sommerengagement zu kümmern. Dieser Umstand dürfte wieder einen vorteilhaften Einfluß auf die Güte der künstlerischen Leistungen ausüben. *P. Kl.*

— *Auszeichnungen an Vereine.* Der Kaiser von Oesterreich hat dem Ersten Teplitzer Männergesangverein, dem Philharmonischen Verein „Brnenska Beseda“ in Brünn, dem Männergesangverein „Eintracht“ in Klagenfurt, sowie dem Deutschen Männergesangverein in Friedek die mit seinem Bildnisse und Wahlspruche gezierte kleine goldene Medaille verliehen.

— *Bericht.* Der Pettauer Musikverein sendet uns seinen Bericht über das XXXII. Vereinsjahr. Dr. Roderich von Mojsisovics ist zum ständigen Inspektor der Musikschule in Pettau ernannt worden. Der bewährte Dirigent und artistische Leiter des Vereins scheidet übrigens in diesem Jahre aus, um sich ganz der musikschriftstellerischen und kompositorischen Tätigkeit zu widmen.

* * *

Personalnachrichten.

— *Auszeichnungen.* Aus Anlaß der Festspiele der Münchner Hofoper sind folgende Auszeichnungen verliehen worden: dem Hofoperndirektor *Felix Mottl* der Titel eines Königl. Geheimen Hofrates, der Hofopernsängerin *Zdenka Faßbender* der Titel einer Königl. Kammersängerin. Ferner erhielten die Prinzregent-Luitpold-Medaille in Silber die bayrischen Kammersänger *Fritz Feinhals, Heinrich Knote, Anton van Rooy* und Dr. *Raoul Walter*, der preußische Kammersänger *Ernst Kraus*, der sächsische Kammersänger Dr. *Alfred v. Bary* und die Königl. Konzertmeister *Bruno Ahner* und *Ludwig Vollnhals.* — *Ferruccio Busoni* hat das Kreuz der Ehrenlegion erhalten. — Der Dresdner Hofopernsänger Dr. *Alfred v. Bary* ist vom Erbprinzregenten zu Reuß zum Professor ernannt worden. (Außer ihm besitzt am Dresdner Hoftheater nur noch eine darstellerische Persönlichkeit, Pauline Ullrich, den Professortitel.)

— *Richard Strauß* hat, wie die Blätter melden, auf die Dirigentenfunktion in der Berliner Hofoper endgültig verzichtet. Er wird fortan nur noch die Symphoniekonzerte der Königl. Kapelle in Berlin leiten. Richard Strauß will lediglich noch seinen musikalischen Schöpfungen leben und nur noch Konzerte dirigieren. — (Auf den neuesten „Fall Strauß“ [Tantiemen und Aufführungsbedingungen für den „Rosenkavalier“] kommen wir noch zu sprechen. Vorläufig ist die Sachlage im einzelnen noch nicht geklärt. Red.)

— Die *Wiener* „Weingartner-Krise“ beschäftigt immer noch lebhaft die Presse. Beim „Empfange der Journalisten“ (von wem sind sie „empfangen“ worden? von Hofoperndirektor Weingartner?) hätte sich Weingartner geäußert: „Während des Sommers kamen mir zahlreiche Zeitungsstimmen zu, denen zufolge ich nicht mehr in die Hofoper zurückkehren würde. Ich wollte nicht dementieren und dachte mir, am 1. September durch mein Erscheinen in Wien die beste Antwort zu geben. Die Situation hat sich nicht geändert; mein Programm ist dasselbe geblieben. Ich werde diese Saison hier arbeiten.“ — Und die nächste? Diese Aufklärung setzt ein naives Publikum voraus. Inzwischen haben die „Münchner Neuesten Nachrichten“ *Gustav Mahler* wegen seiner Rückkehr nach Wien interviewen lassen. Mahler erklärte, daß alle derartigen Nachrichten vollständig erfunden seien. Er stehe in keinerlei Unterhandlungen wegen der Stellung eines Wiener Operndirektors, und würde sich auch darüber hinaus für alle Zukunft nicht mehr in eine dauernde Stellung als Opernleiter begeben. Seine Theaterkarriere sei für immer als beendigt anzusehen. Theaterbetrieb und Theaterleben haben ihm niemals zugesagt, ihn interessierten bloß die rein künstlerischen Probleme der Oper. Dieses Interesse habe er sich unverändert bis heute bewahrt, und es sei deshalb nicht ausgeschlossen, wenn ihn ein musikdramatisches Werk aus irgend welchen künstlerischen Gründen reize, daß er solche einzelne Aufführungen einstudieren und leiten würde, falls die Möglichkeit gegeben wäre. Irgend welche Theaterstellungen oder Theaterkontrakte, von welcher Seite sie ihm auch angeboten würden, seien ihm jedoch für allezeit von vornherein erledigte Angelegenheiten. — Das ist deutlich! m

— *Emmy Destinn* will mit Ablauf der kommenden Saison keine festen Bühnenkontrakte mehr abschließen, sondern nur noch Gastspiele geben oder mit einem eigenen Ensemble von Solisten in allen größeren Städten des Kontinents Aufführungen italienischer Opern veranstalten.

— *Alfred Hoehn*, herzoglich-meiningenscher Hofpianist und Lehrer an Dr. Hochs Konservatorium, hat in Petersburg den Rubinstein-Preis errungen.

— Kammersänger *Karl Strätz*, der langjährige lyrische Tenor des Hamburger Stadttheaters, der seit einem Jahr am Chemnitzer Neuen Theater den Uebergang zum Heldentenor vollzieht, ist an das Kölner Opernhaus ab Herbst 1911 engagiert worden.

— In *Regensburg* ist am 5. September der Begründer und Leiter der weltbekannten und namentlich auch von Ausländern besuchten Musikschule für kirchliche Tonkunst, Prälat Dr. theol. h. c. *F. X. Haberl* im Alter von über 70 Jahren gestorben. Er soll den Fortbestand der Schule testamentarisch gesichert haben. — Franz Xaver Haberl, geb. 12. April 1840 zu Oberellenbach (Niederbayern), wo sein Vater Lehrer war, besuchte das bischöfliche Knabenseminar in Passau, empfing 1862 die Priesterweihe, war 1862—67 Domkapellmeister und Musikpräfekt an den Seminaren zu Passau, 1867—70 Organist der Kirche S. Maria dell' anima in Rom, 1871—82 Domkapellmeister und Inspektor der Dompräbende zu Regensburg. Im Herbst 1874 begründete er dort eine Kirchenmusikschule, zu welcher Schüler aus allen Weltteilen strömten. 1879 ernannte der Papst H. zum Ehrenkanonikus der Kathedrale von Palestrina, 1889 wurde er von der Universität Würzburg zum Dr. theol. hon. c. ernannt und war Ehrenmitglied vieler gelehrten Gesellschaften im In- und Auslande, Inhaber hoher Orden usw. H. ist einer der verdientesten Forscher auf dem Gebiete der polyphonen Kirchenmusik des 15.—17. Jahrhunderts. Seit 1876 gab er den „Cäcilienkalender“ heraus, den er 1885 zum „Kirchenmusikalischen Jahrbuch“ erweiterte und zu einer Sammelstätte gediegener musikalischer Studien gestaltete. 1906 gab er die Redaktion an K. Weinmann ab. Größere Studien schrieb er auch für die Vierteljahrschr. f. MW. (auch separat als „Bausteine (I und III) zur Musikgeschichte“): „Wilhelm Dufay“ (1885) und „Die römische Schola cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts“ (1887) und die „Monatshefte für Musikgeschichte“ (auch separat als „Bausteine usw.“ II): „Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchivs im Vatikan zu Rom“ (1888). Nach dem Tode Schrems' (1872) übernahm H. die Fortsetzung der Herausgabe des Sammelwerks Musica divina und seit dem Tode Fr. Witts (1888) redigierte er die kirchenmusikalische Zeitschrift Musica sacra, wurde 1899 zum Präsidenten des Allgemeinen Cäcilienvereins gewählt und redigierte seitdem auch die „Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik“ (jetzt „Cäcilienvereinsorgan“). 1879 begründete H. einen Palestrina-Verein und besorgte von Band 10 ab die von Th. de Witt, J. N. Rauch, Fr. Espagne und Fr. Commer 1862 begonnene Palestrina-Ausgabe (bei Breitkopf & Härtel); da H. alle bisher unbekannten, in den römischen Archiven befindlichen Werke Palestrinas sammelte, gestaltete sich die Publikation zu einer monumentalen Gesamtausgabe, die 1894 (300 Jahre nach Palestrinas Tode) beendet wurde (in 33 Bänden). Auch besorgte H. einen Teil der Gesamtausgabe der Werke des Orlando Lasso (Magnum Opus musicum; vergl. Sandberger). Ferner gab H. heraus: „Bertalottis Solfeggien“ (1880, 2. Aufl. 1888), Frescobaldis Orgelwerke (Auswahl 1889). Mit päpstlichem Privileg erschienen unter Haberls Redaktion in Regensburg Neuausgaben der liturgischen Gesangbücher, im Anschluß an die angeblich von Palestrina herrührende Editio Medicaea von 1614. Da durch die Forschungen der Benediktiner von Solesmes diese Ausgaben als Verstümmlungen der altüberlieferten Melodien erwiesen wurden, so unterblieb die Verlängerung des im Jahre 1900 abgelaufenen Privilegs, und schließlich wurde durch Raphael Molitors Werk „Die nachtridentinische Choralreform“ (1901 bis 1902) erwiesen, daß die Editio Medicaea gar nicht von Palestrina herrührt, und daher 1904 vom päpstlichen Stuhle die Wiederherstellung der ursprünglichen Lesarten der Gesänge angeordnet (Editio Vaticana). Damit sind die bis dahin allverbreiteten Regensburger Ausgaben ausgeschaltet und auch Haberls lange so hoch geschätzten Lehrbücher nicht mehr verwendbar.

(Riemanns Musiklexikon.)

— Die Straßburger Sängerin *Adele v. Münchhausen* ist in Dagsburg, wo sie zur Erholung weilte, gestorben.

— In Marburg ist im Alter von 74 Jahren der Rentner *Souchay* gestorben. Mit ihm ist einer der bekanntesten kurhessischen Kunstfreunde und -Mäcene, ein gründlicher Kenner der Musikliteratur, heimgegangen; er hat als langjähriger Dirigent des „Museums“-Orchesters in Fulda diese musikalische Gesellschaft zu hoher Blüte gebracht.

— Der Komponist und Musikschriftsteller *Coquard* ist in *Paris*, 64 Jahre alt, gestorben. Coquard hat mehrere Opern geschrieben, doch war er vor allem durch seine Geschichte der französischen Musik seit Rameau und durch seine Tätigkeit als Kritiker im „Echo de Paris“ bekannt.

— In *Florenz* ist im Alter von 57 Jahren der Bildhauer Prof. *Rinaldo Carnielo* gestorben, von dem besonders der im Louvre befindliche „sterbende Mozart“ bekannt geworden ist.

Verantwortlicher Redakteur: Oswald Kühn in Stuttgart. Schluß der Redaktion am 8. Sept., Ausgabe dieses Heftes am 22. September, des nächsten Heftes am 6. Oktober.



Einladung zur Abonnement-Erneuerung.



MIT dem heutigen Hefte 24 beschließt die „Neue Musik-Zeitung" ihren 31. Jahrgang. Es war der erste, in dem unser Blatt in Heften mit Umschlag erschien, und der auch in Schrift und Ausstattung verschiedenes Neue, Modernere bot. Offenbar haben diese Umgestaltungen den Beifall unserer Freunde und Leser gefunden, wie man sich auch an der Preiserhöhung nicht gestoßen hat. Im Gegenteil, sie ist uns mit Hinblick und vielfach ausdrücklichem Hinweis auf das Gebotene ohne weiteres als berechtigt bezeichnet worden. Wie über die „Neue Musik-Zeitung" in der Presse und in unseren Abonnentenkreisen geurteilt wird, mögen unsere verehrten Leser aus einem, dem heutigen Hefte beiliegenden Prospekt ersehen, der einzelne Urteile zusammenstellt. Diese gute Meinung auch fernerhin zu rechtfertigen, wird der „Neuen Musik-Zeitung" eifriges Bemühen sein.

Für den neuen Jahrgang ist es uns gelungen, wieder Material zu sammeln, das das Interesse und den Beifall unserer Leser finden wird. Wie früher waren wir darauf bedacht, den vielseitigen Anforderungen nach Möglichkeit entgegen zu kommen. Aesthetische und historische Aufsätze, Musikalische Zeitfragen, Analysen der Werke klassischer und moderner Meister, Führer durch die Klavierliteratur, durch die Violoncelliteratur, Musikalische Grundrisse, Praktische Kompositionslehre, Für den Klavierunterricht, Meisterwerke der Kammermusik und ihre Pflege, Meister der Klaviermusik, Unsere Künstler, Kritische Rundschau, Kunst und Künstler werden wie bisher die Hauptbestandteile unseres Programms bilden. Den Besprechungen soll nach Möglichkeit noch mehr Raum als bisher gegeben werden. Auf die Illustrationen wird nach wie vor viel Sorgfalt verwendet werden. Die Musikbeilagen den verschiedenen Ansprüchen gemäß interessant und wertvoll zu gestalten, ist eine nicht so leicht zu erfüllende Aufgabe, um die wir jedoch fortgesetzt bemüht sein werden. Kunstbeilagen und *Batkas* Musikgeschichte werden auch weiter als beliebte Gratisbeilagen erscheinen. —

Von den neuen Erwerbungen wollen wir heute nur einige umfangreichere Arbeiten erwähnen. Zwei schwierige Fragen besonderer Art beschäftigen die Dilettantenkreise (aber nicht bloß diese, sondern auch die Fachleute). Zunächst die Tempofrage. Hier nun hat *Otto Urbach*, der Verfasser des mit großem Interesse aufgenommenen „Führers durch die Klavierliteratur", den Versuch gemacht, die Frage in praktischer Weise zu lösen. Unter dem Titel „Metronom-Bezeichnungen klassischer Werke" werden eine Reihe Aufsätze über das wichtige Thema erscheinen. Fast noch mehr Kopfzerbrechen macht die musikalische Ornamentik. Um sie lösen zu helfen, haben wir *Dannreuthers* berühmtes Werk in autorisierter Uebersetzung erworben. Die Verzierungen von Bach bis hinauf zu Liszt-Wagner werden hier in zahlreichen Notenbeispielen aller möglicher Arten erläutert: eine Arbeit von größtem Werte für Fachmann wie Laien. Im Feuilleton erscheinen nun *Singers Memoiren* deren Veröffentlichung aus verschiedenen Gründen leider bisher nicht erfolgen konnte. Diese Erinnerungen aus dem Leben des bedeutenden Geigers — er feiert demnächst seinen 80. Geburtstag — werden mit Vergnügen gelesen werden.

Als besondere Neuheit im beginnenden Jahrgange darf

der musikalische Roman: „Pianisten"

bezeichnet werden. Es handelt sich hierbei aber nicht um eine belletristische Erzählung beliebigen Inhalts, wie sie die „Neue Musik-Zeitung" früher zu veröffentlichen pflegte. Dieser Roman leuchtet vielmehr tief hinein in das ethische und soziale Leben der Musikerwelt. Die Verfasserin, Frau *Josepha Frank* (Pseudonym) gibt uns in ihrem musikgeschichtlich wertvollen, spannend geschriebenen Werke vornehmlich ein Bild von der Persönlichkeit *Liszts* und seines Weimarer Kreises. Die Hauptpersonen sind unverkennbar gezeichnet und verraten eine intime Kenntnis dieser hochinteressanten Zeit und ihrer Persönlichkeiten. Nebenbei hat der Roman auch wie gesagt soziale Bedeutung: das Los der armen Klavierlehrerin gegenüber den glänzenden Lebensbedingungen der paar Koryphäen am Pianistenhimmel, die Zustände im musikalischen Unterricht, ferner das bunte Treiben des Künstlervolkes werden von sachkundiger Hand auf vortreffliche, anschauliche Weise dem Leser nahe gebracht, so daß unser Roman, der von Kapazitäten wie Dr. Julius Korngold, dem bekannten Kritiker der „Neuen Freien Presse" in Wien, im Manuskript bereits glänzend beurteilt wurde, nicht verfehlen wird, Aufsehen in allen musikliebenden Kreisen zu machen. Wir glauben, mit der Veröffentlichung dieses Werkes, das eine nachdrücklichere Sprache redet als manche abstrakte Abhandlung, dabei mitzuhelfen, die Entwicklung der modernen Musikzeitschriften um einen weiteren Schritt vorwärts zu bringen und den Beifall unserer Leser zu erringen. (Der Roman erscheint unter der besonderen Rubrik „Roman-Beilage der N. M.-Z." in Fortsetzungen von mindestens zwei Seiten in jedem Heft.)

Vorstehende kurze Uebersicht wird jeden davon überzeugen, daß die „Neue Musik-Zeitung" bestrebt ist, ihren Inhalt immer reichhaltiger zu gestalten und den weitverbreiteten guten Ruf zu wahren und zu vergrößern. Wir bitten unsere Leser um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements sowie um Empfehlung in Bekanntenkreisen. An jede Adresse werden Probenummern kostenlos versandt.

Neue Musik-Zeitung.

Unsere Musikbeilage zu Heft 24 bringt, diesmal 8 Seiten stark, zunächst ein Lied „Warnung" von *M. Heitmann*. Der Verfasser des in schwäbischer Mundart geschriebenen Gedichtes ist *Adolf Grimminger*, der bekannte (verstorbene) Sänger, Dichter und Bildhauer. Frau M. Heitmann, die auch auf gesangspädagogischem Gebiet Verdienste erworben hat, hat das Lied in volkstümlich-ansprechender Weise in Musik gesetzt. Wir geben hier also wieder mal einer Komponistin das Wort. (Frau Heitmann ist die Gattin des Hofrats Dr. Portig in Stuttgart.) — *John Bulls* Variationen „Walsingham", bearbeitet von *Otto Urbach*, gehören als musikalische Beilage zum „Führer durch die Klavierliteratur", der Text steht in der Abhandlung in Heft 17.

* * *

Als **Kunstbeilage** überreichen wir unseren Lesern heute ein zweites Bild von *Franz Liszt*. Ein Jugendbildnis nach einem Gemälde von Kriehuber ist früher schon erschienen.

* * *

Allgemeine Geschichte der Musik von Dr. Richard Batka

mit vielen Illustrationen und Notenbeispielen.

☞ *Als **Gratis-Beilage** liegt dem heutigen Heft der 13. Bogen des II. Bandes der **Allgemeinen Geschichte der Musik** von Dr. **R. Batka** bei. In jedem Quartal erscheinen zwei Lieferungen in Lexikon-Format von je 16 Seiten. Neu eingetretenen Abonnenten beehren wir uns mitzuteilen, daß Band I (19 Bogen stark) in Leinwand gebunden für M. 5.—, bei direktem Bezug vom Verlag für M. 5.50 franko erhältlich ist, ebenso können die bis 1. Juli d. J. erschienenen elf Bogen des II. Bandes sowie fehlende bezw. verloren gegangene einzelne Bogen zum Preise von 20 Pfg. für den Bogen zuzügl. Porto jederzeit nachbezogen werden. Der Preis einer Einbanddecke zu Band I beträgt M. 1.10, bei direktem Bezug vom Verlag franko M. 1.30.*

Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.

* * *

Einbanddecken und -Mappen

zur

„Neuen Musik-Zeitung"

Wichtige Neuerung.

Vom Jahrgang 1910 ab ist an Stelle der bisher am Kopf der Einbanddecken und Sammelmappen angebrachten Frauenfigur in geschmackvoller Schrift (schwarz mit Gold) die Jahreszahl 31. Jahrgang 1910 angebracht. Die Rückenbreite der Decken (schmäler als seither) ist von diesem Jahrgang ab so bemessen, daß **nur der Text** (ohne die Musikbeilagen) Platz findet. Zur Aufnahme der letzteren sind nach wie vor die so beliebt gewordenen **Sammel-Mappen** bestimmt, die neuerdings besonders dauerhaft geliefert werden. (Siehe Inserat im heutigen Heft.)

Die Decken und Mappen für den Jahrgang 1910 liegen fertig vor.

Verlag der „Neuen Musik-Zeitung".

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Stipendienfonds Bayreuth. Der bestellte Artikel darüber ist leider nicht rechtzeitig eingetroffen. In den Urlaubszeiten ist eine rechtzeitige Beantwortung der Anfragen leider nicht immer möglich. Soviel uns bekannt ist, gehört eine Empfehlung einer dem Stipendienfonds nahestehenden Persönlichkeit für den Antragsteller dazu. Wir kommen noch darauf zu reden.

A. F. in B. Das mit dem Artikel „Historisches Museum in Wien" erschienene Beethoven-Bildnis (in ganzer Person, oben) ist von M. Tejcek und u. a. in Ackermanns Kunstverlag in München erschienen.

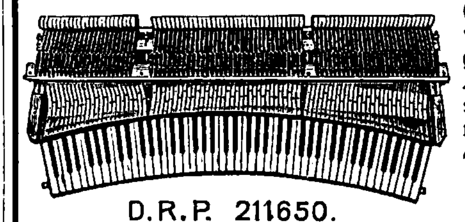
Bremen. Das Honorar ist allerdings auffallend gering. Doch „die Konkurrenz?" Gibt es doch leider genug Solisten, die noch draufzahlen, um mittun zu können. Ihr Schreiben hat uns sehr interessiert. Das ist noch Kunstbegeisterung, das wäre ein „Publikum", wie es sich unsere Künstler wünschen könnten. Wegen Bayreuth bitte die Notiz oben zu vergleichen.

Adressen. Folgende Schreiben sind an uns als unbestellbar zurückgekommen: C. Bormheimer, Weilburg, Dr. Hadwiger in Wien IV, Schleifmühlg.

Schulgesanglehrer. In Heft 16 dieses Jahrgangs fand sich eine Notiz über Prüfungsordnung der Gesanglehrer. Wir geben heute folgende Mitteilungen dazu: Die Gesanglehrer waren bisher unter den übrigen Lehrkräften einer Schule die „Outsider": sie brauchten kein Examen gemacht zu haben, sie brauchten keinen Befähigungsnachweis ihrer pädagogischen Tüchtigkeit und ihrer musikalischen Erfahrenheit beizubringen. Es genügte für sie ein Vetter im Stadtrat, oft sogar die Laune eines Schulvorstandes, um sie in einen Sattel zu heben, in dem sie erst reiten lernen mußten. — Diese unhaltbaren Zustände schilderte der Unterzeichnete vor genau 10 Jahren, also im Jahr 1900, dem damaligen Kultusminister in Berlin in persönlicher Audienz. In meiner diesbezüglichen „Denkschrift" erbot ich mich, Kurse für Schulgesanglehrer einzurichten, in denen die Teilnehmer alles das lernen sollten, was ich in meiner langjährigen einschlägigen Lehrtätigkeit für gut und notwendig herausgefunden hatte. Ich bat nur darum, daß der Staat eine Prüfungskommission einsetzen möchte, die zum Abschluß des Kursus das Gelernte revidieren und einer eventuellen Korrektur unterziehen sollte. Ich sprach die Hoffnung aus, daß dann nach wenigen Jahren der Arbeit eine Norm gefunden sein würde, was eigentlich ein tüchtiger Gesanglehrer wissen und können müsse. — Der Herr Minister nahm damals meinen Bericht sehr sympathisch auf.. Aber seine Ratgeber standen wohl nicht auf der Höhe, denn nach der üblichen Frist traf die lakonische Antwort bei mir ein: „Ein Bedürfnis liegt nicht vor." Seit jener Zeit ist man aber auch von anderen Seiten öfter an das Ministerium mit der Forderung einer gründlicheren Ausbildung der Gesanglehrer herangetreten, und auch die Presse hat viel Druckerschwärze verbraucht, um den Staat an seine Pflicht zu erinnern: den Gesang in der Schule nicht als Aschenbrödel verkommen zu lassen, sondern ihn zu einer königlichen Kunst emporzuheben. Und endlich — oder schon! — hat die für den Gesang verantwortlich zeichnende Behörde sich entschlossen, ein Bedürfnis doch für vorliegend anzuerkennen und von einigen Herren eine staatliche Prü-

fungsordnung ausarbeiten zu lassen. Diese Prüfungsordnung ist inzwischen fertig geworden und wird voraussichtlich und hoffentlich in Bälde veröffentlicht werden. Einzelheiten sind natürlich noch nicht bekannt, doch sollen die verlangten Vorkenntnisse ziemlich umfangreich bemessen sein. Auch ist noch nicht bekannt, welche Herren dem staatlichen Prüfungskomitee angehören werden. — Sofort nach Bekanntwerden der Tatsache, daß die Prüfungsordnung in Arbeit sei, nahm ich meinen Lieblingsplan von 1900 wieder auf und begründete mit Hilfe des fortschrittlich gesinnten und tatkräftigen Schuldirektors Brühl ein „Seminar für Schulgesang" zur Ausbildung von Gesanglehrern und -lehrerinnen. Als Lehrfächer haben wir folgende angesetzt: Primavistagesang, Gehörbildung, Musikdiktat; Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre; Pädagogik, Methodik; Phonetik, Akustik; Kehlkopfkunde und Stimmhygiene; Musikgeschichte; praktische Stimmbildung. Die besten Lehrkräfte, die für die Fächer zu haben waren, sagten uns sofort ihre Mitarbeit zu. Der Unterricht findet in den Räumen der höheren Mädchenschule von Direktor Brühl, Berlin SW., Markgrafenstr. 101 statt. — Kaum war die Kunde von unserem Seminar in die Oeffentlichkeit gedrungen, als sich auch sofort eine stattliche Anzahl von Lehrern und Lehrerinnen aus Berlin und den Vororten anmeldeten, die den ersten Kursus belegten. Und eine noch größere Anzahl von Anfragen aus der Provinz bewies uns, eine wie brennende Frage inzwischen die der Ausbildung guter Gesanglehrkräfte geworden war. Viele der Anfragenden lassen sich nun von ihren Behörden vom August oder September an Urlaub geben und kommen zu Studienzwecken nach Berlin. Andere wieder warten auf einen Ferienkursus. Für diesen Sommer war es zu spät einen solchen einzurichten, doch hoffen wir zu Nutz und Frommen der auswärtigen Damen und Herren, die sich nicht für längere Zeit frei machen können, daß er sich für den Sommer 1911 ermöglichen lassen wird.

Max Battke (Berlin).









Kompositionen

Sollen Kompositionen im Briefkasten beurteilt werden, so ist eine Anfrage nicht erforderlich. Solche Manuskripte können jederzeit an uns gesendet werden, doch darf der Abonnementsausweis nicht fehlen.

(Redaktionsschluß am 6. September.)

Fr. Gsl—er, A. Ihre „Heimkehr" ist nicht ungeschickt deklamiert; das ist aber auch alles, was wir über das Stück sagen können. Sein eigentlicher musikalischer Wert ist so belanglos, daß er nicht einmal zu einer kritischen Auslassung reizt. Lernen Sie zunächst die Akkordreihen eines einfachen Choralsatzes beherrschen. Schon die siebentaktige Einführung schreit nach den Kinderschuhen, die Sie zu besitzen vermeinen.

Max B., Tepl. Ihre gut stilisierten Stimmungsbilder sind aus einem tieferen künstlerischen Empfinden entstanden, das da, wo sich die Darstellung der impressionistischen Manier der Modernen nähert, durch vermehrtes theoretisches Studium noch zu klären wäre. So begründet oft die Modulationen durch die feingewählten Textworte zu sein scheinen, gewähren sie, als Ganzes genommen, doch nicht immer einen einheitlichen Eindruck. Interessant zu beobachten ist das Verhalten Ihres Feingefühls den Tonartencharakteren gegenüber.

Th. B., E. Auch eine Caprice hat sich nach der unter den Satzteilen der Liedformen herrschenden Modulationsordnung zu richten. Der 1. Teil sollte in d moll statt in Es dur schließen; dann wird sich auch eine andere Tonart als As dur für den trioartigen zweiten Teil ergeben. Inhaltlich ist das Stück nicht übel.

M. G. 100. Aus dem orchestralen Fragment läßt sich nicht viel entnehmen. Senden Sie gelegentlich eine für das Klavier bearbeitete Szene ein.

H. P., —kirchen. Wir bestätigen gern das schon recht leistungsfähige Talent Ihres achtjährigen Sohnes. Es liegt mit an Ihnen, wenn er später als Komponist von sich reden machen soll. Einen größeren Kreis schon mit den „Werken" des Jungen bekannt zu machen, halten wir für verfrüht.

H. W—ling, W. Was Ihnen in der kleinen Welt, in der Sie sich bewegen, schon erblüht ist, läßt auf entwicklungsfähige Anlagen schließen. Rhythmische Sicherheit fehlt noch. Die Unterteile sind, wie in Ihrem „Abendliedchen", nicht immer mit der vollen Taktzahl versehen. Legen Sie Ihren instrumentalen Gebilden vorerst ein 4füßiges Versschema zugrund.

P. de W. An Ihren Liedern vermissen wir gerade das, worauf Sie es anlegen: sie sind nicht volkstümlich genug gefaßt. Die Begleitsätze sind nichts weniger als mustergültig. Den wahren, edlen Volkston zu treffen, gehört zum Schwersten in der Kunst. Am wenigsten kann ihm die handwerksmäßige Mache beikommen. Im übrigen sei Ihre Erfahrung und Ihr Vorhaben gern gewürdigt.

A. W. in M. Die Walzerform beherrschen Sie schon recht gut. Warum kehren Sie aber im Verlauf der Sätze nicht wieder zur anfänglichen Tonart zurück? „Es schauen" hat Ausdruck. Was sollen die Bogen über der Melodie, wenn doch jede Wortsilbe, wie z. B. in den 6 ersten Takten, ihre Note hat?

Türmer. Wohlgefallen am Volkstümlichen bewahrt Sie vor Geschmacklosigkeiten. Beweglichkeit und freiere Selbständigkeit werden sich bei weiterem Studium einstellen. Wir empfehlen Ihnen die Inanspruchnahme einer so ausgezeichneten Lehrkraft, wie W. in H. eine ist.

Verantwortlicher Redakteur: *Oswald Kühn* in Stuttgart. — Druck und Verlag von *Carl Grüninger* in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: *F. Volckmar.*)

XXXI. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1910
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Warnung.

Gedicht in schwäbischer Mundart von Adolf Grimminger.

M. Heitmann, Op. 19.




Nimm di fei
recht in acht
vor's Nochbers Kat - ze,
schlei - chet sacht
Tag und Nacht,
hänt schar - fe Dat - ze.
Vö - ge - le, flieg
net so hoch,
bleib bei de Ro - se.
pp
mf
cresc.
f
sfz
dolce
perdendosi

Musikstücke zum „Führer durch die Klavierliteratur."

John Bull (1563 - 1623 [28]),

Organist und Virginalspieler der Königin Elisabeth, berühmter Virtuose,
Professor der Musik in Gresham College, von 1617 an Organist an Notre Dame zu Antwerpen.

Walsingham.[1)]



No. 1 des Fitzwilliam Virginal Books. – *1)* Our Lady's Church in Walsingham (Norfolk), war wegen ihrer wundertätigen Reliquien ein berühmter Wallfahrtsort. "This ballad in on one of the affairs of gallantry that so frequently arose out of pilgrimages;" die erste Strophe lautet: As I went to Walsingham, To the shrine with speed, Met I with a jolly palmer In a pilgrim's weed. (S. Chappel: Popular Music of the olden time S. 121 ff.) William Byrd hat 22 Variationen über dasselbe Thema geschrieben; von den Bullschen 30 sind hier die charakteristischsten wiedergegeben.


XII.
mf
staccato
XIV.
XVII.



XIX.
XX.
p


XXII.
marcato
XXV.
XXVI.

XXVII.



1) „Der Anfang von Variation 28 ist mit einem Kreuz (nicht ♯) versehen, und die Zahlen 1, 2, 3 stehen unter den ersten drei Takten, andeutend, daß die Hände, während sie diese drei Takte spielen, sich kreuzen sollen.“ (Anmerkungen zum Virginal Book, deutsche Übersetzung von John Bernhoff.) 2) Auf den Kielinstrumenten wurde mit demselben Finger repetiert.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Warnung.

Gedicht in schwäbischer Mundart von Adolf Grimminger.

M. Heitmann, Op. 19.





Nimm di fei
recht in acht
vor's Nochbers Kat - ze,
schlei - chet sacht
Tag und Nacht,
hänt schar - fe Dat - ze.
Vö - ge - le, flieg
net so hoch,
bleib bei de Ro - se.
pp
mf
cresc.
f
sfz
dolce
perdendosi

Musikstücke zum „Führer durch die Klavierliteratur."

John Bull (1563 - 1623 [28]),

Organist und Virginalspieler der Königin Elisabeth, berühmter Virtuose,
Professor der Musik in Gresham College, von 1617 an Organist an Notre Dame zu Antwerpen.

Walsingham.[1]

(Slow and plaintive nach Chapell.)

Bearbeitet von Otto Urbach.



No. 1 des Fitzwilliam Virginal Books. – 1) Our Lady's Church in Walsingham (Norfolk), war wegen ihrer wundertätigen Reliquien ein berühmter Wallfahrtsort. "This ballad in on one of the affairs of gallantry that so frequently arose out of pilgrimages;" die erste Strophe lautet: As I went to Walsingham, To the shrine with speed, Met I with a jolly palmer In a pilgrim's weed. (S. Chappel: Popular Music of the olden time S. 121 ff.) William Byrd hat 22 Variationen über dasselbe Thema geschrieben; von den Bullschen 30 sind hier die charakteristischsten wiedergegeben.


XII.
mf
staccato
XIV.
XVII.


XIX.
XX.
p


XXII.
marcato
XXV.
XXVI.

XXVII.



1) „Der Anfang von Variation 28 ist mit einem Kreuz (nicht ♯) versehen, und die Zahlen 1, 2, 3 stehen unter den ersten drei Takten, andeutend, daß die Hände, während sie diese drei Takte spielen, sich kreuzen sollen." (Anmerkungen zum Virginal Book, deutsche Übersetzung von John Bernhoff.) 2) Auf den Kleininstrumenten wurde mit demselben Finger repetiert.